CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS



MADRID 47
NOVIEMBRE, 1953

INDICE

Páginas



BRUJULA DEL PENSAMIENTO

PARA LA DEFINICION DE LA POESIA TRADICIONAL

POR

RAMON MENENDEZ PIDAL

Todavía son y serán incontables los que afirman que, así como no hay astronomía popular, ni matemática popular, tampoco hay poesía popular; fórmula inepta, si las hay, cuando supone que la poesía ocupa en el espíritu humano un lugar comparable al de la astronomía.

Esa negación de la poesía popular es contradicha desde el campo filosófico por la máxima autoridad de Croce, quien, en su estudio *Poesía "popolare" o poesía "d'arte"* (1929 y 1933), afirma la realidad de una poesía popular, que puede ser buena o ser mala (no-poesía); pero que, cuando es bella, deleita y encanta lo mismo que la de arte, la cual, igualmente, puede ser poesía o no-poesía; la popular, según Croce, no es de categoría diversa que la de arte; se distingue sólo por características psicológicas, por la "elementalidad" en las impresiones y conmociones que maneja. Combatiendo después Croce el mito romántico del "pueblo poetizante", piensa siempre en el "autor", el cual casi nunca es un hombre rudo, sino un semiliterato o un literato, que, aunque culto, ha quedado, respecto a ciertos aspectos vitales, en la simplicidad y la ingenuidad de sentimientos, o gusta retornar a ellos en ciertos momentos. En cuanto a la "fluidez" y variabilidad, tan encarecida por H. Steinthal (el editor de la *Zeitschrift für Völkerpsychologie)*, en la poesía popular, dice Croce que "no es otra cosa sino el incesante imitar, retocar o rehacer, que se verifica de igual modo en la poesía de arte del autor y de los amanuenses, editores, intérpretes y otros transmisores".

La negación de una diferencia categórica entre la poesía popular y la de arte es de fundamental importancia estética; pero el comparar también las variantes de un canto tradicional con las de una obra literaria de autor único es el error del individualismo. Esa comparación procede en Croce de una reacción natural contra el tono demasiado romántico en que están concebidas las observaciones de Steinthal. No se paró éste a considerar las conclusiones estilísticas que deben deducirse de la variabilidad por él tan vivamente descrita, como inherente a la poesía popular, y la poderosa

mente de Croce no pudo librarse de caer en el individualismo, que atribuye un solo autor individual a la poesía elaborada en el curso de la tradición.

Ese comentario de Croce a Steinthal, que acabamos de transcribir, sirve de punto de partida a Leo Spitzer, quien lo aplica al romancero, exponiendo dudas acerca de la diferencia que pueda existir entre las modificaciones que sufre una poesía en los retoques que provienen del "pueblo" y las que hacen a su propia obra un Víctor Hugo o un Malherbe. Pero después, estimando Spitzer, sin duda, que la diferencia entre los retoques debidos al autor único y los debidos a manos varias es realmente fundamental (toda vez que se trata de definir el carácter colectivo de la poesía rehecha por el pueblo), alega de nuevo el caso de interpolaciones y retoques hechos en una elegía de Propercio para aclarar ciertos pasajes (por ejemplo, los que contienen catálogos de nombres mitológicos, o bien pormenores escabrosos), a la vez que recuerda añadiduras y deturpaciones en otros textos clásicos, juzgándolas comparables al célebre *zersingen* del *Volkslied* alemán. Pero no necesitamos acudir a ejemplos tan remotos. Toda obra muy divulgada sufre esas intervenciones por escrito alguna que otra vez, cosa esencialmente diversa a la variante oral que sufre la canción popular constantemente, y todas las veces que es cantada, continuadamente a través de los tiempos, de modo que la obra se hace impersonal en su estilo. Es imposible comparar los escasos arreglos de una elegía de Propercio o los de una comedia de Lope de Vega con el continuo variar del romance de *Gerineldo,* en estado flúido desde la Edad Media acá, el cual, examinado en 500 versiones antiguas o modernas que hoy podemos reunir, no hallamos una que enteramente coincida con otra; la diferencia cuantitativa, de totalidad por una parte, se convierte en diferencia cualitativa esencial. A pesar de algún retoque o refundición, bien puede decirse que cada poema de autor individual, cada oda, cada drama, tiene un autor, una patria, una fecha; pero cada verso de un romance es continuamente refundido por diverso recitador, en diversa región. en diversa fecha.

La poesía *popular* no es, como decían los románticos, poesía primaria, producida en una época primitiva, anterior al nacimiento de la poesía artística; ni es, como ahora dicen los individualistas, obra personal, producida desde el primer momento por un solo poeta de inspiración ingenua e incompleja. Una vez que hayamos sustituído ese adjetivo equívoco, *popular,* vemos con claridad que no hay poesía que originariamente sea *tradicional;* suponerla

es un contrasentido, pues ella es un producto formado en el curso de la tradición misma. Y, entonces, la tradición poetizante no es anterior a la poesía de arte individual, sino posterior, pues deriva de ella mediante la acción prolongada de las variantes.

EL ESTILO TRADICIONAL: ÉPICO-LÍRICO, ÉPICO-INTUITIVO

Al ser asimilado por la colectividad un canto, la tradición poetizante imprime en él sus caracteres específicos, que en los casos de más feliz acierto podemos reducir a cuatro.

Esencialidad, intensidad.—El trabajo tradicional es una continua selección comenzando por la selección inicial, cuando el gusto popular escoge entre muchos un canto, lo aprende y lo repite, sintiendo en él algo propio. Después, al repetirlo, va eliminando del texto primitivo las partes poco afortunadas; tal vez añade algún rasgo que estima necesario; y en esta búsqueda de sencillez y viveza, el romance gana una esencial intensidad. Cuando el romance procede de una narración de muy amplia complejidad, no puede decirse, como muchos dicen, que el refundidor o refundidores, que cooperan a la elaboración tradicional, desconozcan las complicaciones de la imaginación y de la sensibilidad, pues teniéndolas delante las reelaboran, empleando su inventiva en sintetizarlas, llevados por un propósito selectivo. En estos casos, la tradición poetizante llega a la simplicidad mediante un enérgico esfuerzo depurador; tiende el velo de la sencillez sobre una complicación previa, que viene a quedar subyacente, dando vigor a la concentrada brevedad. Hablamos de los casos ejemplares, y huelga decir que otras veces la tradición suprime desastrosamente la complejidad por incapacidad para comprenderla.

Naturalidad.—En el continuo operar de las variantes—selección incesable, aceptación, repulsa, retoque—, el canto poemático llega a amoldarse a la más natural manera de la colectividad; nada queda que no responda al modo expresivo de más espontánea eficacia; ninguna artificiosidad que empañe la pura emoción.

Intuición; liricidad, dramatismo.—El estilo épico tradicional no gusta de la narración trabada; tiende a una visión intuitiva, instantánea, inmediata. Cuando prolonga una relación de sucesos, desarticula sus partes con transiciones bruscas, pues suprime selectivamente todo lo narrativo inesencial; introduce, en cambio, tonalidades líricas emotivas, reiteraciones, enumeraciones simétricas, exclamaciones. Por eso, desde el siglo pasado se califica ese estilo narrativo de baladas o romances con el adjetivo de *épico-lírico* o

lírico-épico. Verdad es que también las baladas manejan mucho el diálogo con otros recursos dramáticos, de modo que tanto pueden decirse impregnadas de dramatismo como de liricidad. Usan del uno y de la otra para sustituir la narración discursiva, propia de la épica, mediante una visión directa, rápida y viva, del suceso que tratan; por eso pudiéramos adoptar con ventaja la denominación de estilo *épico-intuitivo.*

De ningún modo es exclusivo de los romances o baladas este lirismo o intuitivismo narrativo, en que radicalmente se diferencian de la épica; sus procedimientos se hallan aquí y allá esparcidos en los grandes poemas, en los cantares de gesta particularmente, así que el arte tradicional sólo se caracteriza, y ya es mucho, por usar las modalidades intuitivas en un fuerte grado de concentración. En algún caso, en que nos es posible estudiar la génesis de un romance tradicional por conservarse de él versiones sucesivas, vemos documentalmente que el pleno dramatismo y liricidad no es cualidad primaria, sino conquistada tras largos trabajos de la tradición.

Impersonalidad; arte intemporal.—Cuando el proceso asimilatorio llega felizmente a su término, el estilo se liberta de cuantos elementos personales y ambientales lleva consigo la creación de todo autor. La poetización individual, siempre agitada, siempre revuelta, entre la multitud de los accidentes particulares y efímeros propios del momento actual, se decanta límpida y pura bajo la acción sedimentadora de la tradición. Cualquier deseo de novedad se extingue. El poeta inicial y los refundidores sucesivos se desvanecen; toda personalidad de autor desaparece sumergida en la colectividad. El autor se llama *Ninguno* o *Legión.* Apartándose la tradición, paso tras paso, de todo lo transitorio que hay en el arte individual, en el de las escuelas y en el de las modas literarias, alcanza una belleza intemporal de la más firme estabilidad, de la más simple y poderosa eficacia, que nos encanta y recrea en la fatiga del año, como un alivio de perenne frescor.

De aquí lo inimitable. Es cierto que el poeta individual imita, muchas veces con fortuna, los procedimientos y giros romancísticos; pero siempre a esa imitación le faltará asimilación y reelaboración por el pueblo, así que de ningún modo pueden tenerse por equivalentes los términos de "estilo épico-lírico" y "estilo tradicional", ya que éste es el mismo estilo intuitivo una vez reajustado en la transmisión de boca en boca. La elaboración tradicional logra, tanto en lo máximo como en lo mínimo, amoldarse al más universal sentimiento poético, y esto lo consigue en manera excepcionalmen-

te absoluta, hasta el punto que ni el escritor más compenetrado con el gusto de los buenos cantos populares, un Lope de Vega por ejemplo, no puede, entre las muchas imitaciones y refundiciones que hace, producir una donde no se echen de ver los versos inventados, los retocados o añadidos, a los cuales falta el desgaste o pulimento de la transmisión oral, que obra como la corriente del río redondeando las guijas de su lecho. De este modo comprendemos realistamente el estilo de excepción, observable en las obras maestras de la poesía popular, aquella naturalidad inmaculada, bien percibida por críticos románticos, como libre en absoluto de la menor sombra de afectado artificio: no empleando forma alguna que no convenga a la plena espontaneidad de todos, logra la más inmediata viveza expresiva, dotada de gracia y vigor incomparables, que son siempre meta inasequible, tormento para el literato imitador.

Dada esa eliminación de notas individuales que decimos, si se entiende por estilo la manera peculiar de un autor, pensaremos entonces que la acción continuada de la variante popular traerá por resultado la negación de todo estilo; no debemos entonces hablar de un "estilo tradicional". Pero en las obras afortunadas, el esmerado trabajo de la tradición logra el magno estilo impersonal, que es el estilo de la colectividad personificada. Y la frase de Herder no ha muerto, aunque haya muerto el mito romántico; racionalmente, podemos nosotros oír en la poesía tradicional "la voz viviente de los pueblos"; podemos escuchar la voz de los pueblos hispanos en su romancero, más pura, natural, unánime, que en ninguna de las grandes producciones de su literatura.

En todo lo aquí dicho no hablamos sino de los grados más perfectos de tradicionalidad. Dejemos bien afirmado que es empeño vano pretender definir el estilo tradicional con tal precisión que no admita duda la inclusión en él o la exclusión de ciertas obras de arte popular. Tal precisión atormenta inútilmente a algunos buenos definidores de la poesía popular. La elaboración tradicional no logra de un golpe su plenitud en la simplificación y plena asimilación al gusto más selecto de la colectividad. Perfeccionándose el estilo tradicional en el curso de una evolución, puede suceder que ésta no llegue a ser completa, y que deje de subsistir algunos restos del estilo individual, propios del primer redactor o de los sucesivos refundidores. Hay así romances sólo tradicionales a medias, con dificultad distinguibles de los meramente populares. También se da continuamente el caso de que, habiendo alcanzado un romance un alto grado de perfección tradicional, decae después, al

perdurar en su evolución oral, degenerando en variantes de vulgaridad inculta o de vulgaridad literaria; esto ocurre con muchos de los romances cuyas versiones del siglo XVI fueron recogidas por escrito en aquella época de florecimiento romancístico, y que siguen hoy produciendo variantes orales muy inferiores.

Ramón Menéndez Pidal.
Cuesta del Zarzal, s/n.
Chamartín de la Rosa.
MADRID.



SEIS POEMAS

POR

JOSE LUIS MARTIN DESCALZO

EL CIRCO

Pasen, pasen y vean; pasen todos, señores,
a ver la maravilla del mundo y sus colores.
No se queden dudando por los alrededores,
que todo se hace gratis, todo de mil amores.

Dentro de unos momentos comienza la función;
no se pierdan, señores, esta gran ocasión
de encontrar un pañuelo dentro del corazón
y ver un elefante tocando el acordeón.

Vengan a ver y vean las palomas volantes,
el hombre que a la calle sale con sus tirantes,
los políticos que hablan sin frases importantes,
las señoras que dicen que hoy viven mejor que antes.

Vengan a ver al serio profesor en pijama,
al sabio que se pasa medio día en la cama,
a la tierna muchacha que dice que nos ama,
con los ojos en blanco y el corazón en llama.

Vengan a ver la tarde, esta maravillosa
sensación de alegría que late en cada cosa,
a la hierba del campo satisfecha y dichosa,
y a la abeja doctísima, y a la redicha rosa.

Vengan a ver al niño que siembra corazones,
que dice que la escuela la hicieron los masones,
que prefiere con mucho perseguir gorriones
a navegar un mundo de multiplicaciones.

Vengan a ver la alegre caterva de poetas,
que siembra entre sus versos adustas bayonetas

y llena de terribles palabras sus cuartetas
con las que se suiciden todas las marionetas.

Aquí verán, señores, reumáticos tranvías
que arrastran esa larga procesión de sus días,
su tiritar cansino de las mañanas frías,
su charla bajo cuerda con las diarias vías.

Vengan a ver la dulce ternura del obrero,
que vuelve acariciando su menudo dinero,
ese ángel que corre junto a él su sendero
y le pone en la mesa su pan noble y sincero.

Vengan a ver al cura que ha empezado su misa
y estafa los milagros y la historia improvisa
y dice las palabras un poquito de prisa
para que Dios no caiga en cuenta de la sisa.

Vengan a ver, señores, el milagro estupendo
de un Dios que se ha olvidado de su oficio tremendo
y baja a nuestro circo sollozando y riendo
y viste nuestra carne y nuestro pobre atuendo.

Ved, hermanos, que el circo se cierra y se termina
cuando la luz se pone y el sol se difumina,
y en el alma nos queda la plata cristalina
de un blanco regocijo, virgen de toda espina.

YO SOY EL FABRICANTE DE IDOLILLOS

Yo soy el fabricante de idolillos.
Nacen los dioses frescos de mis manos,
igual que la tormenta de la entraña del mar.
A la mañana digo: "Señor, ven a las manos
de tu siervo", y el Señor viene luego, y me penetra
un cosquilleo de divinidad.
Luego vienen los hombres y se llevan
a Dios por unas pocas monedas o puñados
de jubiloso trigo. No trabajo los campos,
y hay en mi casa plátanos dorados,
encendidas naranjas y arroz casi de nieve.

Es el Señor del cielo, que es bueno con su siervo.
Y yo le pago haciéndole los ojos más brillantes,
irisando su piel como la del leopardo,
haciéndole las manos de la arena más pura,
arrancada a las hondas entrañas de la tierra.
Luego escribo mi nombre en sus pies potentísimos,
para que nunca olvide que nació de mis manos.

Viene la pobre viuda y me dice: "Tu sierva
no tiene dios. Tu sierva necesita su ídolo.
Un dios pequeño basta para mis pobres necesidades,
un dios que sepa darme un puñado de arroz cada mañana,
que tenga un cielo suficiente, donde haga
un poco de calor, porque tu sierva
es cada vez más vieja y siente frío."

Viene el rico y me dice: "Hazme un ídolo grande,
porque el que tengo me resulta chico.
Han crecido mis campos como el cielo
y necesito un dios poderoso, que tenga
arroz en abundancia y buenas lluvias.
Llenaré mis graneros porque pronto
voy a morir, y quiero
tener arroz para mi eternidad."

Y yo contento a todos. Van naciendo
los dioses de mis manos, y en todos los contornos
no hay un dios sin mi nombre.
Por esto soy feliz. He preparado
ya cuidadosamente mi oración para el día
de la marcha final. Y dice así:

"Señor, tu siervo espera que, tras de tanto hacerte,
no te olvides de él, ni le abandones
como un cuchillo usado, que no sirve.
Mi cuerpo dormirá junto a la tumba
de mi padre, a la sombra
del sauce de la peña. No te olvides del sitio.
Ven un día a buscarme y llévame a tu cielo,
no al más grande, donde me asustarían
los ropajes de seda y no sabría
hacer las reverencias exactas a las damas;

llévame al cielo de los relojeros, al de los artesanos,
al cielo de los que hacen las vasijas de barro,
al de los labradores que escudriñan la tierra
o a un cielo cualquiera que esté caliente, y donde
pueda tu siervo verte como eres,
aunque se asuste y llore
al ver que no, que no, que no es así, que no sabía
hacerte bien con sus humildes manos."

LA NIÑA ENFERMA

Tú escuchabas mirando. Veías las palabras
más que oírlas.
Yo te contaba cosas sin sentido.
Te decía una Roma para el sueño. Iba vistiendo
de peces de colores las estatuas,
embadurnando todo de mermelada de corazón y guinda.

Tú veías flotando mis palabras, las cogías
entre tus manos para acariciarlas,
para hacer con ellas monigotes de barro,
como en la playa cuando estabas buena.
Y alguna vez mirabas una de mis palabras
con tal cariño, que parecía
que te quisieras enamorar de ella,
y entonces la reías, le hacías reír, la chapuzabas
en el agua dulcísima de tu sonrisa joven.

Yo entonces te miraba con extrañeza,
sin acabar de comprender cómo era
posible
que el oscuro montón de mis recuerdos
sirviera para hacer feliz a un alma.

Pero tú me decías: "¿En qué piensas?
Dime, dime más cosas."

Y yo seguía hablándote, yo seguía diciéndote
desconocidas cosas, ciudades que no he visto,
sueños que no he soñado.

Pero tú ibas mirando
mis palabras y todo parecía
que fuera ya verdad.
Y así nos íbamos
quedando acurrucados,
como dos niños que se cuentan cuentos.
Y así nos íbamos
quedando adormecidos en las manos de Dios,
igual que dicen que se suelen dormir las lagartijas
bajo el rayo del sol.

HOY HE TENIDO CARTA DE MI HERMANA

Gracias, Señor,
porque me has dado una hermana monja.
Gracias por estas cartas humildemente místicas,
en que me habla con el mismo tono
de Dios y el jardinero.

Al temblor de sus tocas, como una esquila joven,
¿no escuchas por tus claustros sus pasos de novicia?
Ya es como una torre de sueños y cariño,
ya un amontonamiento de ternura infinito,
ya amiga del milagro,
ya feliz inventora de la fábula en carne.

¡Oh!, nunca las muñecas han sido tan reales
como en tus ojos. Hablas
de esta niña dulcísima de nuestro hermano, y dices
que has soñado con ella muchas noches,
que has jugado con ella, que has llorado
pensando que, en su cama de madera, la niña
no puede estar muy cómoda.
Yo siento,
al leer tus palabras,
todo el estremecerse de tu maternidad.
Yo también, tú lo sabes, he soñado con ella,
y he sentido al hacerlo un dolor momentáneo
no sé dónde, muy lejos.
¡Oh, nuestro amor anclado
en qué distintos puertos!

"Mamá está joven, dices,
más joven cada día y más bonita."
Sigues, mujer,
sigues, mujer, lo mismo que de niña,
cuando coqueteabas un poco en el espejo,
y luego me decías: "¿Estoy bien?"
¡Oh niña, niña mía, tan cosida a las faldas,
tan miedosa, tan seriecita siempre
junto a mamá, sabiendo
de memoria su pecho,
como un puerto donde ir a llorar
cuando yo te pegaba o te decía
"Sor Matraca" y "Ojos de betún"!

Eternamente niña ya tu historia,
llena de desconocimientos,
sin saber dónde hay guerra o qué políticos
suben y bajan en nuestros guiñoles.
Sin saber qué moneda circula, si han vuelto
los duros de metal o si ya venden
las cosas sin cartilla.
Sabiendo que hace sol, que nacen rosas,
que madura la fruta, que Dios tiene
un corazón de niño empedernido.

QUEJA DESDE LA INFANCIA

Ven, madre; defendamos
mi infancia a dentelladas si es preciso.
Ponte a mi lado y grita como una loba herida
antes que me la arranquen, antes que me roben
esta piel acuñada por tus manos dulcísimas,
esta piel que me envuelve como un pedazo tuyo,
como un paisaje tierno hecho de nuestra carne.

¡Oh, mira!; están gritando: "Niño, niño", me dicen,
y "debiéramos regalarle un muñeco
y mandarle a la calle a jugar al columpio".
Y no saben que es cierto. Y no ven que al oírlo
se me abren los ojos como una primavera,
como si, al fin, lograra un sueño acariciado.

Y me riñen a veces. Y quisieran
que yo no fuera así, que fuera serio,
que llevara planchados los vestidos,
almidonada el alma y limpio el sueño.
Porque dicen que tengo veintiún años,
dos títulos larguísimos y un puesto
serio en la sociedad. Y nadie sabe
que yo no puedo ser ese muchacho
incoloro y solemne, que cultiva
los libros como flores, y publica
engolados ensayos sobre el ser y la vida.
Y nadie sabe que tengo el corazón hace diez años
parado, y valgo sólo
para subir cantando la escalera,
para rezar un Avemaría *sin llegar a las lágrimas,*
para esconder el corazón debajo
de la mesa, lo mismo que la fruta de postre.

¡Oh, sí!, defiende, madre, la puerta de mi tiempo
mientras yo retrocedo sobre mi misma alma,
mientras vuelvo mi vida del revés como un guante
y me duermo soñando una tierna plazuela
diminuta y enorme como un sueño de madre,
como un Nacimiento de casas de juguete,
entre cuyas paredes puede nacer un Dios.

¿Por qué será que ahora concibo todo el mundo
como un Belén de carne? ¿Por qué todas las calles
de mis años felices hoy me parecen tenues
caminitos de harina? Y ¿por qué son los hombres
pastores de escayola, mutilados y alegres?

¡Oh, todo, todo tiene su retorno a la fábula!
Y este grupo de obreros que hoy sale de la fábrica
es aquel de pastores que se calienta al fuego
de una bombilla envuelta en papel de colores.
Y acaso las estrellas son de papel de plata,
y acaso nuestros ríos son de cristal, y tienen
peces de celuloide caminando su fondo,
y acaso estas montañas se han nevado de azúcar,
y acaso entre nosotros está durmiendo Dios.

Y tú eres esta joven pastora que camina

con un chiquillo a cuestas. Y eres dulce y hermosa,
y hueles a ternura, y llevas toda
el alma chorreando por los dedos,
y tienes la piel fina como un sueño,
y los ojos profundos como el amor, y llevas
el corazón cayendo de los labios,
como un río que crece y que rebosa
y es como un pan sabroso, que pudiera
convertirse mañana en la carne de Dios.

¡Oh madre!, siempre a hombros de tu dulce silencio,
[aunque rían
los hombres, aunque digan que sigo siendo un niño,
que es hora de cambiar, que todo debe
terminar con su tiempo y con sus horas,
que tiene cada cosa su momento.
Tú sabes que Belén se multiplica
año tras año y sin crecer el Niño,
y que tú no podras llevarme a las espaldas
si yo fuera creciendo como los demás hombres.

EL MILAGRO

Ha llegado el milagro. Puntual y exactísimo
lo mismo que un tranvía.
De pronto ha sido un ciego que ha comenzado a hablar;
o un niño que ha gritado: "Llueve, llueve",
y estaba el firmamento más sereno que un lago;
de pronto ha sido un hombre que ha comenzado a amar,
y ha dicho en la taberna: "Este vino, este vino..."

¿Dónde construiremos ermitas para tantos
milagros?
Acaso baste sólo una piedra que diga:
"Ayer, doce de junio, la niña María Luisa
Fernández Alarcón, viendo una mariposa
gritó: "Es mía, es mía"."

Para memoria eterna ponemos esta lápida.

José Luis Martín Descalzo.
Saint Apollinaire, 8.
ROMA.

HISPANOAMERICA Y EUROPA (*)

POR

JOSE CORONEL URTECHO

Para cualquier hispanoamericano, culto o no mucho, habitante de las grandes ciudades o de las pequeñas, de las zonas pobladas o de las mismas selvas primitivas; para el hombre del Sur o del Norte o del medio de América; para el americano medio, central —digamos—o centroamericano, como el que os habla, todos los hechos y problemas de Europa, los sepa o no los sepa, son como propios. Lo han sido siempre: desde que España descubrió a América y formó en ella, dentro de circunstancias increíbles y con los materiales humanos más heterogéneos y refractarios, nuevas Españas y futuras Europas, usando como argamasa su propia fe y su propia sangre y el mismo espíritu que formó a Europa. Lo son hoy más que nunca, porque ese espíritu se ve comprometido y amenazado aquí en su propio suelo, y Europa misma, su realidad corpórea y su significado espiritual, su tradición y su presente, la densidad y la riqueza de su vida, la forma y la fisonomía que le hemos conocido, la Europa origen y sustento de América—¡con cuánta angustia para nosotros!—, se halla en peligro. Tal vez exagerándolo, pero sintiéndolo como nuestro, viviéndolo, diría, como un problema americano, este peligro—que yo no puedo, por carecer de competencia, examinar—, hoy más que nunca vuelve a acercarnos, casi a identificarnos a los americanos y los europeos, vuelve a hacernos sentir como propias la cultura y la vida europeas, vuelve a situarnos en una misma línea con el destino y el porvenir de Europa.

Así se explica, en cierto modo, la presencia de americanos en un Congreso como éste, organizado por el Centro Europeo de Documentación. Pero, no obstante, al tener yo que hablar aquí en Europa—aunque sea en España, donde un hispanoamericano se siente siempre en casa—, lo hago no sin vacilaciones y temores, dándome exacta cuenta de los límites que me impone mi posición de americano, aparte de mis propias limitaciones personales. Examinar los problemas de Europa y sus posibles soluciones es, evi-

(*) Conferencia pronunciada por el autor en las Jornadas de Estudio del Centro Europeo de Documentación, organizadas por el Instituto de Cultura Hispánica en Madrid el pasado mes de septiembre.

dentemente, la tarea especial, iba a decir exclusiva, de los intelectuales y los hombres de acción europeos, como los aquí reunidos ahora; mientras la nuestra, la tarea de los hispanoamericanos, ha de ser, me parece, estudiar sin prejuicios, de la manera más objetiva posible, la condición de Hispanoamérica como una unidad, quiero decir a qué se debe que lo sea; luego, su posición particular en nuestro continente; y de su condición y posición, deducir o tratar de entender sus verdaderos vínculos con Europa.

Es necesario tener presente que las ideas de los intelectuales americanos respecto a América—lo mismo las de los norteamericanos sobre los Estados Unidos que las ideas de los hispanoamericanos sobre la América española, hasta las más extremas teorías indigenistas—han sido siempre de origen europeo y han dependido de nuestras ideas sobre Europa. Lo que hemos entendido por Europa, eso ha debido ser o sido para nosotros nuestra América, cuando no lo contrario, que viene a ser lo mismo en cuanto al punto de partida. Siempre nos afirmamos en contra o a favor de las corrientes europeas. Así ha ocurrido que nuestras ideas sobre Europa han sido muchas y, muchas veces, contradictorias, como las correspondientes ideas europeas sobre Europa, y, por tanto, nuestras ideas sobre América no sólo han sido demasiado numerosas, variables y contradictorias, sino a menudo extemporáneas y contrarias a nuestra realidad americana. No creo yo que las ideas europeas trasciendan por igual y por completo—como parecen creerlo algunos en América—todas las circunstancias de lugar y de tiempo. Por lo que hace al espacio, es obvio que las ideas no se esparcen ni arraigan por dondequiera con igual profusión o feracidad ni con igual destino. Aun las ideas españolas, que son las nuestras, sufrieron a menudo en tierras americanas inesperadas variaciones, aunque bastante menos inesperadas, desde luego, que las francesas; y hasta la misma ciencia, cuya universalidad parece indiscutible, no ha encontrado hasta ahora en la América de habla española terreno tan favorable como en la de habla inglesa. Ni el tiempo histórico de Europa, el que marca el transcurso y el ritmo del proceso europeo, es tampoco el de Hispanoamérica; como el de Hispanoamérica no corresponde exactamente al de los Estados Unidos, que ha sido, por lo menos durante un siglo y medio, mucho más rápido. Nuestros intelectuales, por su parte, han vivido en dos tiempos distintos: mentalmente, en el tiempo, o en lo que ellos creían ser la hora de Europa, o de la nación europea por cuyo Meridiano se regían, con lo que casi siempre han aparecido en sus países respectivos bastante fuera de lugar y de tiempo, no poco dislocados y

anacrónicos, y sus realizaciones o revoluciones o reformas políticas y culturales casi siempre abortaban, eran perjudiciales o quedaban en nada. No es mi propósito, sin embargo, examinar el complicado tema de las diferencias que el espacio y el tiempo establecen entre dos continentes íntimamente vinculados por otras realidades más profundas, sino tan sólo señalar que su olvido es una de las causas del desacuerdo de nuestros pensadores entre ellos mismos y con la realidad americana. Andamos desacordados y confundidos sobre lo que es y debe ser América, porque lo andamos previamente sobre lo que es y debe ser Europa. ¿No sería mejor olvidarnos un momento de Europa, mostrarle más fidelidad con algo más de independencia? Yo propondría recorrer nuestro viejo camino en un sentido inverso, partiendo de la América que conocemos a descubrir la Europa que buscamos.

La América española no ha sido nunca lo que han pensado o piensan sus pensadores ni sus estadistas; nunca ha sido una idea, ni la realización planificada de un sistema de ideas, sino una viva realidad popular y cultural prácticamente inalterable desde que los conquistadores, los misioneros y los colonizadores españoles pelearon, vencieron, dominaron y convivieron o se cruzaron con los aztecas y con los mayas y con los chibchas y con los incas; con millares de pueblos de millares de lenguas, formando con todos ellos una sola, una enorme, una extraña amalgama racial y espiritual con una misma lengua, la de Cervantes; una misma cultura, la europea, y con una sola religión universal, la de Cristo. Estaría de más, fuera de que sería presuntuoso de mi parte, detenerme a considerar cómo la religión y la cultura se vivifican mutuamente y qué función entre ambas cumple la lengua. Mejor que nadie sabéis vosotros, intelectuales europeos cristianos, que todas las culturas, por seculares que hayan sido sus manifestaciones más elevadas, tienen su origen y fundamento en concepciones religiosas que permiten a un pueblo entenderse sobre los últimos problemas del hombre y del mundo, es decir, sobre aquellos problemas que, en primero y en último término, preocupan más que nada al ser humano. Sabéis también que una cultura que ya no responde a esas preguntas primordiales, a esas supremas preocupaciones del espíritu, no puede por largo tiempo satisfacer a un pueblo, y pronto deja de cumplir su función unificadora y distribuidora de las verdades y experiencias comunes y de los comunes valores estéticos y morales. Así sucede, como sabéis, que la decadencia de la religión o la ruptura de la unidad religiosa afectan íntimamente a una cultura hasta cambiar su mismo significado; la dislocan y la desinte-

gran, la descarrilan de la tradición, la divorcian del pueblo y la transforman en el lujoso patrimonio, cuando no en el deporte esotérico de los profesionales de la inteligencia, de los iniciados en los laboratorios y de los grupos o cenáculos de artistas; y en consecuencia de todo esto, la religión aparece atrasada, mal adaptada a los avances de su época y a las necesidades contemporáneas de los hombres, mientras la lengua, que es la encargada de expresar, relacionar y comunicar la religión y la cultura, haciéndolas circular por los miembros de un pueblo, se deteriora y se vuelve confusa, engañosa o inflada, pierde veracidad y precisión, dice una cosa a unos y otra cosa a los otros, hasta que acaba por convertirse en un mero instrumento de propaganda o de tiranía. Mucho de eso ha ocurrido—como hoy lo contemplamos angustiados—en este Antiguo Continente, salvo en la hondura de la vida española, que permanece arraigada, con obstinada fidelidad, a los viejos principios de solidaridad espiritual que edificaron la civilización cristiana aquí en Europa; *mas cómo* y hasta *dónde* y *por qué* medios es hoy posible la recuperación de los principios fundamentales europeos y de la unidad moral y material de Europa, no podemos decirlo quienes no somos europeos.

Nosotros, hispanoamericanos, sólo podemos dar testimonio de la intacta unidad espiritual de la América española. Nosotros somos hoy un conjunto de pueblos sin unidad política, sin nada parecido a la unidad racial, con una desconcertante variedad de caracteres étnicos, nacionales y locales, con circunstancias y niveles de vida muy diferentes y llenos de contrastes; naciones y poblaciones todavía en proceso volcánico de formación, como la misma tierra que habitamos; el más abigarrado mosaico humano que pueda imaginarse; bastante más, diría, que el de la América precolombina; pero que, sin embargo, constituímos una unidad más radical y simple que la de Europa, una unidad hispánica más patente, si cabe; más extendida, desde luego, que la de España; y esto sólo se debe, sólo puede atribuirse—puesto que todos los otros vínculos son problemáticos—a los tres hechos obvios ya señalados: que nuestra religión común es la católica, que nuestra lengua general es la española, que nuestra cultura colectiva es la cultura hispánica, y, por hispánica, más tradicionalmente europea que ninguna otra. Cualesquiera que sean nuestras deficiencias, nuestros desniveles culturales, nuestros distintos grados de desarrollo espiritual y material, existen estos hechos básicos, estas realidades concretas establecidas por un común proceso histórico, estos tres únicos fundamentos firmes y permanentes—la religión, la lengua y la cultura—, que hacen

que nos miremos desde dentro y se nos pueda mirar desde fuera como un conjunto de pueblos que, de algún modo, forman una unidad. No importa cómo juzguemos nuestro proceso histórico de formación, ni importa lo que pensemos de uno o de todos esos tres elementos de la unidad hispanoamericana; el hecho es que allí están y que nada ha podido cambiarlos. Han sobrevivido a todas las vicisitudes de nuestra historia: a la decadencia y la desmembración del Imperio español, a la expulsión de los jesuítas y a la política ilustrada del rey Carlos III, a la propagación de las ideas de los filósofos y los enciclopedistas, a las guerras de la Independencia y a la aplicación de las doctrinas políticas de la Revolución Francesa, a la supresión de todas las órdenes religiosas, al cese de las misiones entre salvajes y al cierre de todos los conventos, que habían sido las únicas escuelas constantemente provistas de maestros europeos y maestros criollos de formación europea, los únicos focos de cultura católica, moral y humana, para nuestras poblaciones campesinas, que desde entonces quedaron libradas a un total abandono; han sobrevivido al secularismo, a la escuela laica, a la educación meramente enciclopédica e informativa, a las recurrentes persecuciones religiosas y la expropiación de los bienes eclesiásticos, a los conatos de cisma y a la propaganda bien financiada de infinidad de sectas protestantes extranjeras, a la disminución o total extinción de los seminarios y a la desaparición de las vocaciones sacerdotales en las clases educadas y hasta en el pueblo, a la consiguiente decadencia del clero y a la pérdida de la alta influencia intelectual, moral y social de la Iglesia; han sobrevivido a las revoluciones y las guerras civiles, a las anarquías y las tiranías, a todas las injusticias sociales, económicas y políticas, a la disolución de los gremios artesanos, al despojo de la pequeña propiedad rural devorada por la usura, al absentismo de los señores terratenientes y a su irresponsabilidad para con sus servidores campesinos, que, abandonados e indefensos, fueron desenraizados de la tierra por los reclutamientos en masa para las guerras fratricidas, y convertidos desde entonces en infelices peones nómadas sin hogar y sin familia, o en resentidos proletarios amontonados en las ciudades industriales; en fin, han sobrevivido a todas nuestras diferencias, separaciones y divisiones, a nuestra falta de solidaridad tradicional y de común sentido histórico, a la negación sistemática de nuestro pasado y a nuestra consecuente incapacidad de encontrar en nosotros mismos las causas hondas de un acuerdo presente y de una clara visión conjunta del futuro. Siguen ahí a pesar de todo—permitidme insistir en la cosa más obvia, pero menos tenida

en cuenta por nuestros intelectuales—ahí están, vivas en nuestro pueblo, esas tres unidades que se resuelven en una sola, como si fueran las tres potencias del alma hispanoamericana, su entendimiento, su memoria y su voluntad, quiero decir, su fe, su lengua y su cultura. Juntas las tres, en cambio, inseparablemente unidas, han dado muestras de un prodigioso poder de recuperación y desarrollo siempre y en dondequiera que la política de persecución, de socavamiento o de abandono, ha sido sustituída por otra, ya no digamos de revaloración o apoyo, sino siquiera de libertad y de respeto, signo inequívoco de que el progreso cultural y social de nuestros pueblos sólo será profundo y pleno cuando se absorba por las raíces espirituales de nuestra personalidad colectiva. Porque, señores, nuestra unidad no es un ideal, una nostalgia, un sueño, sino una realidad viviente y una fuerza creadora. Nuestra unidad vasta y profunda, que es una misma cosa con la vida de nuestro pueblo, del inocente y primitivo pueblo de Hispanoamérica, donde cultura y religión se aprenden y se confunden con la lengua, nuestra unidad, repito, que de España procede y la comprende, se llama Hispanidad.

Ningún pueblo del mundo ha sembrado tan hondo y tan lejos sobre la tierra su propio espíritu como el pueblo español. Ninguno se ha mezclado con tantos otros tan diversos y hecho de todos ellos uno solo de tan claro abolengo en una raza espiritual. Ninguno ha prolongado con tan potente continuidad, más allá del océano y hacia el mundo de mañana, la gran corriente histórica occidental, grecorromana y católica. Ni la empresa de Roma en Europa fué tan fecunda y tan preñada de posibilidades futuras como la de España en el continente americano. En un mundo industrial y mecanizado como el mundo moderno, la enorme empresa hispánica parece lenta, da una engañosa impresión de retraso, porque no se produce en primer término sobre la superficie de la tierra modificando los aspectos externos de la civilización y los accesorios de la cultura, sino que trabaja secretamente, como un fermento, en las profundidades oscuras de la vida del hombre y en la insondable entraña de los pueblos. Allí se continúa con otro ritmo, y en circunstancias nuevas, la obra iniciada por el pueblo español en la Reconquista de España y en la Conquista de América, obra que dió por resultado la unidad de España y la de la América española, el brillante esplendor y la pasmosa difusión de la lengua de Castilla, la maravillosa riqueza cultural del Siglo de Oro y el trasplante del catolicismo y de la cultura hispánica a un continente ignorado, providencialmente protegido por dos inmensos mares, y

hoy aparentemente decisivo en los destinos del mundo, porque no cabe duda que hoy día el continente americano, como lo presintieron los europeos, ha resultado el continente del porvenir, o, por lo menos, el que parece tener hoy en sus manos todas las llaves del porvenir. Esto suele atribuirse al hecho de que existan en América los Estados Unidos, cuya potencia industrial y económica es actualmente la mayor de la tierra; pero ésa es nada más que una verdad a medias, pues la importancia verdadera, la honda y trascendental del continente americano en el futuro del mundo procede, en realidad, de la coexistencia, el contacto, la influencia mutua de ambas Américas. No puedo detenerme, como quisiera, a examinar aquí lo que llamé al principio la posición particular de Hispanoamérica en nuestro continente, o sea su vecindad, cada vez más activa y benévola, con los Estados Unidos. Básteme señalar que, desde la independencia hispanoamericana, éste es el hecho más importante y grave de nuestra Historia. Importante por más razones de las que me es posible enumerar de paso, como el tener nosotros con ellos, en líneas generales, una experiencia común de adaptación al medio americano, un igual interés en la seguridad del solitario continente que compartimos, una creciente solidaridad y cooperación para el desarrollo de nuestro ilimitado espacio virgen, un ideal semejante de libertad e independencia, una misma confianza optimista en la futura prosperidad de nuestros pueblos y en las inexploradas posibilidades de la vida humana, un admirable ejemplo de energía y constancia de parte de ellos para nosotros, que contribuye a despertar nuestras fuerzas latentes y nos invita a presentar nuestra contribución al mundo de hoy y al de mañana; pero grave, también, como decía, porque la influencia de la vida norteamericana en la nuestra, cada vez más difundida y penetrante, cada vez más cercana a nuestro pueblo, si no es conscientemente recibida y asimilada en lo que tiene de valioso y nutritivo, en lo que tiene de apropiado para nosotros, actuaría, estoy cierto—porque yo mismo lo he observado no sólo en individuos, sino en sectores influyentes de nuestras sociedades—, como un activo disolvente de nuestras propias esencias culturales, trivializando y banalizando nuestra vida. Y no soy yo, como lo veis por lo que digo, ninguno de esos hispanoamericanos cerradamente nacionalistas que hacen el juego a los actuales enemigos de la civilización occidental, oponiendo una ciega resistencia a todo cuanto proviene de los Estados Unidos, pues, al contrario, estoy con ellos, he contribuído en mi pequeña escala a difundir sus valores culturales entre nosotros, íntimamente convencido de que su influencia en

Hispanoamérica no sólo es inevitable, sino que es necesaria y conveniente.

Pero no por eso debemos olvidar que ambas Américas, la española y la anglosajona, vienen de dos corrientes europeas en otro tiempo contrarias o, por lo menos, radicalmente separadas, que confluyeron al Nuevo Mundo, donde ya empiezan a confundir lentamente sus aguas en una nueva síntesis cultural que apenas se columbra en el futuro. Si ello ha de suceder, será seguramente el resultado de una profunda influencia mutua de ambas Américas. Hoy por hoy, somos nosotros los hispanoamericanos los más activamente influídos por nuestros vecinos. Para que la influencia que recibimos nos sea provechosa, es menester que comprendamos las verdaderas características de la civilización norteamericana y nuestras fundamentales diferencias con ella. En general, puede afirmarse que ellos proceden, por una parte, de las múltiples ramificaciones protestantes de la Reforma, y, por otra, de la mentalidad científica, mercantil y tecnicista de la época moderna, mientras nosotros continuamos, a nuestro modo, la gran corriente central europea, la corriente católica hispánica de la Edad Media y la Contrarreforma.

Tal diferencia de orígenes determina que la unidad en ellos sea no sólo distinta, sino más bien inversa a la unidad entre nosotros, pues donde ellos están unidos, nosotros estamos separados, y donde ellos están separados, nosotros estamos unidos. Ellos no son, como se cree corrientemente en Hispanoamérica y en Europa, un pueblo práctico y materialista sin idealismo ni espiritualidad, sino todo lo contrario: en los niveles donde el trabajo no absorbe demasiado a los hombres, yo no conozco un pueblo más desenfrenadamente idealista, ni más intensamente espiritual; pero su espiritualidad y su idealismo se encuentran fragmentados y disgregados, como un espejo que ha caído y se ha roto en pedazos, divididos y subdivididos en multitud de sectas y de credos particulares, en una infinidad de maneras individuales de comprender el mundo y la vida del hombre; y, por tanto, su unidad popular no se da en ese plano profundo de lo religioso y cultural, sino en el plano cívico, material y económico, donde la libertad, la independencia, la tolerancia y sus demás virtudes hacen deseable la convivencia. No cabe duda que esas virtudes norteamericanas que tanto admiraban y predicaban, aunque no siempre las poseyeran, los fundadores de nuestras Repúblicas, han de ser imitadas por nuestros guías populares hispanoamericanos y por sus pueblos, si pretendemos alcanzar, como lo pretendemos, una mayor estabilidad y una unidad

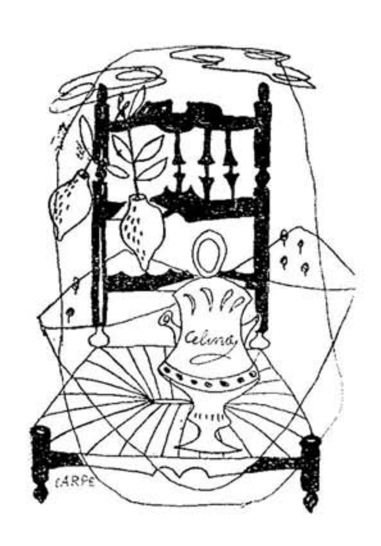
más amplia en el plano democrático en que vivimos; pero no hemos de creer—¡Dios nos libre!—que allí se agota la fecunda unidad cultural que heredamos de España y que jamás hemos perdido, aunque apenas hayamos empezado a desarrollarla en sus incalculables posibilidades.

Nosotros no somos, o, mejor dicho, no lo somos los unos para los otros, únicamente hombres políticos y económicos; nosotros no nos entendemos únicamente o no nos entendemos del todo, o bien nos entendemos más o menos, no importa mucho, en el mundo de la política y de los negocios, en la llamada vida práctica o en la vida privada, donde hoy la vida norteamericana—no la mejor, es claro, sino la más superficial—tiene su zona de mayor influencia; pero sí nos entendemos profundamente; nacemos ya entendidos en los planos más hondos del espíritu, donde la personalidad humana logra su plenitud y se integra en su pueblo. Es allí, en ese subsuelo del *humus* religioso y cultural, depositado por una antigua tradición unitaria, la tradición hispánica, donde se realizaron los milagros de asimilación espiritual de la conquista y colonización hispanoamericana; es allí donde Méjico, Centroamérica o el Perú continúan enriqueciendo el acervo común de la lengua y de la conciencia hispánicas con las extrañas riquezas milenarias de su vida indígena; donde la Argentina convierte en criollos, de la noche a la mañana, a las multitudes emigrantes que arriban a sus playas de toda Europa, y donde Martín Fierro canta una lengua que se entiende y se estudia en Salamanca; es allí donde un hombre, por citar al más alto, que se llamaba Rubén Darío y se ufanaba de su sangre chorotega, puede llegar a ser Emperador de la Poesía en todos los dominios de la lengua imperial española; es allí, finalmente, donde se prepara la grandeza futura de nuestros pueblos y la palabra española que diremos al mundo en la hora oportuna, y es allí solamente donde podemos encontrar en un pie de igualdad y sin temor de empobrecernos, donde podemos recibir, asimilar y enriquecer y devolver enriquecida, y a su vez influyente, la influencia que hoy nos llega del vecino del Norte.

Por esto ahora somos ya muchos los hispanoamericanos y los españoles convencidos de que, al fin, ha llegado el momento de aclarar de verdad nuestra propia conciencia colectiva, y que sólo vitalizando, fortaleciendo y desarrollando nuestra común hispanidad, reconocemos y aseguramos nuestra unidad profunda, y damos de ella ejemplo a los que están federados dentro de una unidad más eficaz, pero menos profunda que la nuestra. Yo os invito a vosotros, intelectuales europeos cristianos, a meditar en este ejem-

plo de unidad supranacional y supracontinental que presentan España y las naciones hispanoamericanas. Comprendiendo sus causas y deduciendo sus consecuencias, comprenderéis también lo que es y ha sido Europa para la América española. La América española es europea en cuanto España es europea, y no lo es, profundamente, en lo que España no es europea. En la medida en que España forma parte de Europa, también la América española y su futuro serán de Europa. Porque nosotros somos, amigos europeos, la España americana. Es por España y la lengua española por donde llega y ha de llegarnos siempre a América la Europa que buscamos. Como aquí, ahora, es en España donde nos encontramos y volveremos a encontrarnos siempre, como lo espero, los europeos y los hispanoamericanos.

José Coronel Urtecho.
Embajada de Nicaragua.
NUEVA YORK.



INTRODUCCION A BELA BARTOK

CON UN PEQUEÑO PREÁMBULO POLÉMICO

POR

DOMÉNICO DE PAOLI

En el ensayo general de El castillo de Barba Azul, *de Bela Bartok, en 1936 ó 1937 (se presentaba por primera vez en Italia, en el Teatro Comunale, de Florencia), me encontré al lado de un señor al que conocía muy bien, y que era crítico musical en un diario de la ciudad. No es que creyese que este señor fuera músico o hubiese estudiado música; creo, al contrario, que no sabía leer, no digo una partitura, sino una sencilla página de piano. Era un ingeniero sin proyectos, o quizá un abogado sin pleitos, cuya amistad con el director del diario le había confiado la tarea de la crítica musical. Había leído muchos libros sobre música, y sabía perfectamente en qué día Rossini había tenido indigestión, cuándo se había purgado Verdi, si Puccini había llevado un frac nuevo, si Mascagni había intentado pleitear con su editor... No conocía armonía, ni contrapunto, ni composición, ni siquiera solfeo; pero todo esto no le impedía ejercitar su oficio de... digamos "crítica", con una prosopopeya gemela a su completa ignorancia del arte musical.*

Al entrar en el palco, este señor me miró e hizo una mueca: había asistido dos días antes a mi conferencia sobre la obra, y con la cara de quien ha digerido mal. Viendo su gesto, comprendí que no le gustaba mucho coincidir conmigo como vecino; pero en aquel preciso momento la luz se apagó, y el señor crítico no pudo hacer otra cosa que sentarse a mi lado. Durante todo el acto único de la ópera Bartokiana, la silla que crujía, suspiros en la sombra, y una especie de gruñido más o menos regular, me hicieron comprender su estado... Cuando, acabada la ópera, la luz se encendió, vi volverse hacia mí una cara congestionada y una mirada extraviada.

—¿Sabe usted que Bela Bartok es un verdadero desastre?

—¡Ah!—dije yo—. ¿Y por qué?

—Porque..., porque..., porque..., ¿Le parece esto una ópera? No hay un preludio, no hay un intermedio, no hay un aria*: no pasa nada. Una mujer y un hombre que hablan todo el tiempo, puertas que se abren y se cierran, ¡y nada más!... ¡Y qué música! Sin melodía, sin ritmo..., sin pies ni cabeza... Nada más que notas, notas y notas... ¿Qué puede decir de esta* cosa *un pobre crítico?*

—¡Ah! ¿Y dónde está el crítico—le pregunté.

Por un momento creí que el señor quería estrangularme. Se levantó furioso, y me gruñó en la cara:

—Usted..., usted... ¡Me voy para no comprometerme!

—Es lo mejor que usted puede hacer—le contesté, y él salió dando un portazo.

Este fenómeno no es raro. Y la desorientación que hoy experimenta el público ante la música moderna, más que a la rapidez con que el arte evoluciona, más que al tono y a la intención indudablemente polémica de

una parte de la música de hoy, más que al carácter fuertemente individualista y egocéntrico del arte moderno, esta desorientación es debida a que la crítica falta completamente a su misión. Dejemos la crítica hecha por los músicos y para los músicos; hablemos de la otra, la de los diarios destinados al público. Después de haberla ejercitado durante varios años, tengo la convicción de que, cuando la crítica no es inútil, es dañosa. Primero, porque no se va al concierto para juzgar; al concierto se va a escuchar, y el señor que tiene la preocupación de juzgar no escucha. Segundo, porque, en general, el señor que ejercita el oficio de crítico habrá leído quizá una Historia de la música y muchas biografías (románticas, naturalmente) de grandes músicos; pero no sabe oír el desarrollo de un tiempo de sonata, una fuga o siquiera leer una composición al piano. Este crítico os habla de su sensibilidad y de su gusto, pero ni su sensibilidad ni su gusto pueden saber cómo se entrelaza una modulación, cómo se prepara o se evita una cadenza, cómo se construye un período, cómo se equilibran y encadenan las diferentes partes del discurso musical... Y su opinión—cuyo único valor se constituye en la difusión de su diario—tiene exactamente la misma importancia en materia crítica seria que la del analfabeto que quiere enseñar al poeta cómo se escribe un poema; del ciego que quiere enseñar al pintor a pintar... Su opinión, su emoción, su gusto valen tanto como los de su portero, los de don Fulano o los míos. Todo el mundo puede decir su opinión, y todas las opiniones tienen el mismo valor, si no están sostenidas por un juicio que exige a priori un conocimiento perfecto del arte de que se habla. Juzgar una obra nueva no es fácil: exige una renuncia total del propio gusto para penetrar en la sensibilidad y en la intuición del autor; un conocimiento seguro de la técnica y del lenguaje musical; saber exactamente lo que el autor quería hacer, y ver si lo ha hecho o si ha fracasado, y por qué; si el objeto musical responde completamente a las exigencias del arte; poder definir lo que la obra representa en la sensibilidad expresiva de su tiempo, y en la evolución de la música de su época; mostrar cómo el autor y la obra se encuadran en la producción nacional e internacional... Todo esto presupone una cultura: primeramente, técnica, y después, estética; y es mucho más difícil que decir: "¡A mí me gusta!" o "¡A mí no me gusta!" ¡Caramba!, ¿y quién es usted? ¿El delegado del Padre Eterno? "¡A mí me gusta!"..., en el Paraíso. "¡A mí no me gusta!"..., en el infierno. Un momentito, señor: ¿Sobre qué elementos se basa su juicio?... El, que no sabe qué es un acorde de tercera y quinta, me habla de corazón y de sentimiento... Un momentito: ¿Por qué no me habla jamás de inteligencia y de conocimiento? ¿Cree que la música sea hecha para las muchachas enamoradas o histéricas, y que sea un pasatiempo para el compositor? Sé que este apreciadísimo señor dice, y cree firme como el hierro, que Schubert, no teniendo dinero para pagar a su sastre, se puso a componer el Quinteto de la Trucha; y que Mozart, puesto en la calle por no haber pagado el alquiler de casa, se puso a escribir la Sinfonía en do major... Mi querido señor: Yo quisiera tenerlo tres días en ayunas en el mes de enero, ponerle en la calle y después pedirle que escribiera una tarjeta afectuosa y alegre a su novia, porque mañana es su cumpleaños... Y recuerde que un billete de este género es mucho más fácil de escribir que el Quinteto de la Trucha o la Sinfonía en do major... Es verdad que, si no hubiera toda esta mala literatura, de un romanticismo corrompido, alrededor de la música, el señor en cuestión no podría hacer de crítico musical; haría el papel de ingeniero, el

de abogado, el de profesor..., y después de haber estudiado lo que se debe estudiar, y ganado su doctorado.

En todo el mundo—en Italia como en Turquía, en Irlanda como en Francia, en Argentina como en Grecia—esta clase de crítico forma "legión", y su obra nefasta es la de haber difundido una falsa idea de lo que es la música, y ha destruído en el público la facultad de sentir sinceramente e ingenuamente—porque, por su naturaleza, este crítico es enemigo de todo sentir auténtico, fresco, personal..., es decir, que no sea el suyo—. ¿Y cómo podría ser de otro modo, si entre los sonidos que constituyen una obra musical él se siente como un ciego en un bosque?

Es natural que, ante la creación de un artista capaz de transformar su profunda emoción humana en una obra de pura música, *sin sedimentos heterogéneos, como la de Bela Bartok—y de la cual no se puede hablar sino en músico—, nuestro crítico se enfade, se congestione y dé portazos... para no comprometerse.*

* * *

El preámbulo nos ha llevado un poco lejos; pero no es inútil, porque definiendo los adversarios del arte contemporáneo, hemos definido, junto a la cualidad, el valor y la inconsistencia de sus acusaciones. La música no es un pasatiempo: es un modo de vivir, y, como toda expresión de vida, tiene derecho al respeto de cada uno, y rehusa la intrusión de quienes ignoran las leyes fundamentales que rigen su organización.

Modo de vivir hemos dicho; esto nos conduce a preguntar: ¿Cuál es el modo de vivir de la música contemporánea?

Un día, Brahms, hablando de los grandes músicos de los siglos XVII y XVIII, dijo: "Ellos son los dioses; nosotros no somos nada más que *hombres.* La frase es, y queda, exacta. Para comprender la fisonomía artística de una época, nada mejor que confrontarla con la de las épocas anteriores. Y si la música es una forma de vida, recogiendo el concepto de Brahms, podemos decir que:

El músico del siglo XVIII es un hombre que vive, es decir, que *obra,* porque ésta es su natural función; que el músico romántico es un hombre que vive y se mira vivir, es decir, que es actor y espectador al mismo tiempo, pero su juego no es totalmente desinteresado ni espontáneo, porque el espectador controla y condiciona el juego del actor; todavía la generación romántica ignora ser romántica, y su vida—la música—tiene una sinceridad, una ternura, una limpieza que la hacen auténtica; el músico post-romántico *sabe* ser un romántico, vive y se mira vivir en romántico, es decir, que la comedia que él representa para sí, antes que para los demás, está falta de sinceridad, y como el artista no posee la ingenuidad, la autenticidad de la época precedente, imita de ésta algunos gestos exteriores, exagerando los defectos de la época romántica hasta lo grotesco.

El *escorzo* de un siglo y medio de vida musical es un poco violento, pero me parece exacto. Un solo músico de la época post-romántica vió el peligro, y se salvó enlazando, de una parte, con la tradición clásica y, de otra, con el espíritu del arte popular, y fué Brahms. No en balde Guido Adler definió a Brahms como "un romántico con nostalgia de clasicismo".

Definiendo a Brahms de este modo, el gran musicólogo vienés no pensaba seguramente definir al mismo tiempo y con la mayor exactitud el carácter de

toda la música europea después de 1914. Las teorías y los *ismos* de nuestra época son biombos de la verdad: antiimpresionismo, antirromanticismo, objetivismo, expresionismo..., todo; también el tono polémico de muchísimas artes modernas es romántico, como todo lo que es *querido* antes que *sentido;* y toda la música, después de medio siglo, no es más que expresión romántica (acaso de un romanticismo "vuelto del revés") con nostalgia de un ideal clásico.

Este ideal no consiste tanto en la resurrección de formas y de lenguajes que, en verdad, están agotados o no responden ya a nuestra sensibilidad, sino en aquella especie de felicidad creativa, fresca e ingenua, aquel gusto por una música desinteresada que, antes que preocuparse de decir algo, se preocupaba de *sonar* bien, aquella alegría de crear el *objeto* musical perfecto en todos sus particulares, sin preocupaciones sentimentales o también expresivas *a priori*... Esta nostalgia de toda la música contemporánea es también su drama: porque no se puede borrar todo lo que fué, para reanudar el ideal del siglo XVIII como si nada hubiera cambiado desde entonces. El romanticismo, con su estética, ha *existido*: pesa sobre el artista de hoy con todas sus consecuencias, y constituye un enorme obstáculo para "subir a los puros manantiales de Bach y de Mozart", como dicen los adversarios del arte de hoy (y que conocen a Mozart de vista y a Bach por referencias); y a este obstáculo es necesario añadir las diferentes situaciones de vida (material, espiritual, intelectual), sin hablar de la evolución de la sensibilidad y del lenguaje musical...

Pero esta "nostalgia" de un ideal clásico sigue siendo la gran aspiración (aún no confesada por los músicos) de toda la música moderna, y explica las rápidas mutaciones de criterios estéticos, explica el "retorno" a Bach, a Mozart, a Scarlatti, el culto por el gregoriano y por la melodía popular, ejemplos eternos de un arte siempre joven, siempre espontáneo, fresco y perfecto... Esta nostalgia secreta explica toda la inquietud del arte moderno.

¿Qué representa Bela Bartok y cuál es su situación en la música?

Bela Bartok es un *romántico* por temperamento y un *clásico* por inteligencia natural..., precisamente como Beethoven, aquel Beethoven (especialmente el creador de los últimos cuartetos) que durante toda su vida será para Bartok su gran adoración y su ejemplo ideal...

Clásico por naturaleza y romántico por temperamento, es decir, que, teniendo una vida interior intensa y llena de contrastes (como todos los románticos), Bartok *vive*, pero *no* se mira vivir: se preocupa sólo de crear una obra equilibrada, lógica, perfecta, para cuya creación no hace (o cree no hacer, lo que, al fin de los resultados de la obra, es la misma cosa) apelación a sus sentimientos, sino a su sensibilidad y a su inteligencia; y éste es el clásico por naturaleza. Que, una vez realizado, su arte sea la armoniosa síntesis de su vida de hombre, de su sensibilidad y de su inteligencia de artista, no le importa; quizá no lo piensa tampoco. Su creación debe ser obra de "pura música", sin sedimentos heterogéneos. ¿Esta obra de "pura música" no es otra cosa que la sublimación de su vida emocional? No le preocupa. Y *esto* es su gran fuerza, ya que la emoción se conserva intacta sólo si el artista no especula con ella...

Una sola fué la preocupación *apriorística* de Bartok: la de crear un *arte racional* en un país que casi no tenía tradición musical, e ignoraba la antiquísima, auténtica, tradición popular, conservada por los aldeanos, pero

más por la gente de las montañas. Esta profunda aspiración de una música nacional la realizó admirablemente, creando al mismo tiempo una música profundamente original y personal. Porque el milagro de Bela Bartok es el de haber resuelto el lenguaje musical de su pueblo en un gusto moderno, a través de una experiencia artística en que el canto de una tradición nacional desemboca y se injerta en una cultura europea.

Y aquí nuestra tarea llega a ser casi imposible, porque, como hemos dicho antes, no se puede hablar de Bartok sino en músico, y explicar su experiencia artística sin acudir a una terminología técnica, es empresa casi desesperada. Pero lo intentaremos igualmente.

* * *

Lo más curioso en la vida de este artista, que expresó la sensibilidad y el alma de su pueblo como nadie hiciera (y que a esta expresión supo dar un tono de universalidad), es que, habiendo nacido en plena *pusszta* húngara (nació en 1882 en una pequeña ciudad, cuyo nombre es imposible para una garganta latina), y pasado su niñez entre los aldeanos, oyendo canciones y danzas populares desde el día de su llegada a este mundo, hasta los veintitrés años no se ocupó en modo alguno de la música de su pueblo, aunque de niño tocase el piano muy bien y comenzase a componer instintivamente desde los ocho años.

Y no es falta de sentimiento nacional, porque cuando se trata de escoger profesor, Bartok (que tiene once años) prefiere un húngaro; y a los dieciséis años, cuando debe elegir entre el Conservatorio de Viena, "el mejor de Europa", y la modesta Academia Real de Música de Budapest, es *ésta* la que Bartok elije. No hay duda sobre su sentimiento nacional; pero es que, a fines del siglo pasado, la tradición romántica alemana dominaba, y la enseñanza de la música se regía por aquélla. No hay ningún mal en ello; la tradición alemana puede dar, como quizá ninguna otra, lo que un joven artista necesita ante todo: una técnica sólida y segura, ya que sin conocimiento técnico ningún artista podrá realizar sus sueños.

Pero si Bartok es un estudiante diligente y concienzudo (él pensaba llegar a ser un gran pianista, y lo fué), hay ya un indicio importante de su personalidad futura: sus simpatías son para Wagner, Brahms y Strauss.

Hoy estos nombres suscitan admiración y ningún recelo; todavía es necesario referirse a los años 1890-1900: Wagner, triunfante poco después, era aún discutido asperamente, y no tenía cabida en los Conservatorios; Brahms parecía también pesante, oscuro y bastante extraño; en cuanto al joven Strauss, se trataba de un revolucionario peligrosísimo..., *libera nos Domine!* Y aun así, la simpatía del joven Bartok va por instinto a ellos, ya que en ellos encuentra un lenguaje y una expresión vivos, no secos y catalogados como los que le enseñaban los profesores. Desde aquí podemos ver aquel interés, aquella curiosidad insaciables, que el músico húngaro tendrá siempre para el medio expresivo nuevo, virgen, fresco, no gastado por el abuso. Todas sus composiciones de este tiempo—música sólida y bien construída—llevan el signo de esta triple influencia: Wagner, Brahms y Strauss.

¿Y el sentimiento nacional?

El sentimiento nacional de Bartok se revela en su primera obra importante, y con un pequeño escándalo. La *Sinfonía Kossuth,* compuesta en 1902-03, se inspiraba en la figura del gran patriota húngaro que había luchado

contra el yugo austríaco y fué condenado a muerte. La intención del compositor estaba clara; y, además, en el primer ensayo—que el autor, vistiendo el traje nacional húngaro, dirigía—la trompeta (un austríaco) rehusó enérgicamente e indignado tocar la caricatura del himno nacional austríaco *Gott erhalte unser Kaiser*, como la partitura le obligaba. Fué un pequeño escándalo, del que se apoderó la prensa, y el nombre de Bartok—ya conocido como brillante pianista—se hizo famoso.

Pero, musicalmente, ¿qué era esta *Sinfonía Kossuth*? Un poema sinfónico-straussiano, sólidamente construído y brillantemente orquestado, como podía hacerlo un joven compositor de veintiún años bien dotado y bien preparado, y que todavía no había encontrado su camino.

El *Quinteto* compuesto al año siguiente revela una nueva influencia dominante: la de Beethoven; no obstante, nos encontramos todavía ante una obra sin gran personalidad; y si la *Rapsodia* para piano y orquesta, con su empleo de *czardas* y otras danzas húngaras, deja ver la intención de hacer una música nacional, el resultado es todavía el de una música honesta, bien hecha, pero sin sello propio.

En 1905, Bartok sale por primera vez de Hungría y marcha a París, donde se celebra un concurso internacional de piano y de composición. Bartok se presenta al concurso de piano—tiene fe en su carrera de pianista—, pero el premio lo ganará otro joven pianista—se llama Wilhelm Bachkaus—. Todavía este viaje a París es decisivo para Bartok, aunque el Jurado premió a otro artista; decisivo porque le pone en contacto, por primera vez, con el arte moderno de Europa occidental, y, como casi todos los músicos de su generación, Bartok cae bajo la fascinación de Debussy. Pero no se convierte en un debussyano: su sensibilidad está demasiado alejada de la del gran compositor francés. Bartok no retuvo la estética ni la técnica de Debussy, pero la música debussyana, con su libertad de escritura y de forma, le abrió un mundo nuevo; y, mirándola un poco de cerca, vió que la extraordinaria novedad y riqueza de la escritura de Debussy era debida al uso de los *modos* (antiguos, gregorianos o exóticos) con que el músico francés ampliaba la tonalidad mayor-menor, y eludía las estrecheces de un concepto tonal agotado y anquilosado. Pero ni por un momento nuestro joven húngaro pensó en imitar al autor de *Pelleas;* para él Debussy fué una lección y un ejemplo, jamás un modelo.

Era lógico y natural que Bartok aprovechase la lección y el ejemplo; hemos visto cómo, todavía estudiante, él había vuelto su simpatía y su mirada hacia los "innovadores" Wagner, Brahms, Strauss, que le ofrecían un lenguaje y medios expresivos más jóvenes y frescos que los codificados por la tradición al uso en el Conservatorio. Y como ningún lenguaje se consume y ve debilitarse su poder expresivo tan rápidamente como el lenguaje musical, es natural y lógico que después de haber explotado y agotado las posibilidades que le ofrecieron Wagner, Brahms, Strauss, el joven húngaro se volviese hacia nuevos horizontes en busca de medios expresivos nuevos y frescos; la lección de Debussy y la revelación de las posibilidades de la escritura *modal* llegaron en el momento más oportuno.

De la escritura *modal* a la canción popular (que, cuando es auténtica, disfruta de los *modos* e ignora nuestra pobre tonalidad moderna mayor-menor) no hay más que un paso. Y Bartok, que desde su niñez había vivido entre

canciones y danzas populares, pero sin prestarles atención, este paso lo dió muy pronto.

Con su amigo Zoltan Kodaly, comenzó a recoger canciones populares húngaras (que, como tanta otra música popular, estaba a punto de desaparecer), impresionando en cilindros buena parte de ellas. Los primeros ensayos, grabados en las montañas de Hungría, por pueblos alejados de la ciudad, casi perdidos, no contaminados por la llamada civilización, le revelaron la existencia de una tradición musical popular antiquísima y casi completamente olvidada. Este primer éxito estimuló a Bartok, que, armado de su fonógrafo, recorrió los rincones más dispersos de su Hungría—y no sólo de su país, sino también de Transilvania, de Rumania, de los Balcanes, hasta Turquía y Argelia—, y recogió más de veinte mil canciones populares, que él estudió toda su vida apasionadamente y con un rigor casi científico, editando gran parte de ellas.

No tenemos mucho tiempo para hablar sobre la canción popular húngara; pero ya que este trabajo tuvo una importancia y una influencia decisiva sobre el desarrollo artístico de Bartok, será necesario decir siquiera una palabra.

Bartok, una vez recogida la enorme cantidad de material, tras un serio examen, la dividió en tres partes:

La primera constituye un grupo homogéneo, cuyo color arcaico y el ritmo *parlando-rubato* autorizan a presumir que estas melodías representan los restos de una antigua civilización musical, conservada por gente de las montañas y aldeanos. Su carácter de antigüedad queda patente por la escala pentatónica sobre la cual están construídas, y que autoriza a creer que se trata de una cultura musical de origen oriental, importada, hace muchos siglos, por los primeros asiáticos que llegaron a Europa, estableciéndose en Hungría, y conservada casi milagrosamente hasta hoy.

El segundo grupo de melodías no es homogóneo: se trata de melodías transformadas por el curso del tiempo, bajo la influencia de la tonalidad europea y del modo mayor-menor, salvo una parte, en la Europa oriental, que se han conservado o transformado bajo la influencia de la contigua Asia.

El tercer grupo está constituído por las danzas.

Este es, *grosso modo,* el material recogido por Bartok; y la atención del músico se dirigió inmediatamente hacia las melodías del primer grupo y una parte de las del segundo, el material melódico que se revelaba como los vestigios de una civilización musical virgen e intacta, y que, por estar aislada, había conservado, a través de los siglos, toda su novedad, su pureza, su frescura y su fascinación expresiva.

Pero ¿cómo disfrutar estas melodías sin falsificarlas?

El riesgo de lo pintoresco y, en consecuencia, de lo superficial es grande, y era necesario evitarlo, y era igualmente necesario evitar el trabajo del folklorista que compone música con melodías populares. ¿Hacer sinfonías, sonatas, cuartetos tomando como tema las melodías populares? Los rusos (Balakireff, Borodine, Rimsky Korsakow, el mismo Tchaikowsky) y cualquier compositor occidental lo habían hecho; esto era algo fácil, pero no era así como el músico húngaro quería obrar. Sin hablar del contraste irreducible entre la expresión libre de las melodías populares y el rigor de escritura y de arquitectura de la música docta.

Bartok, ya en aquella época, sabía perfectamente qué era lo que *no* quería

hacer. Debía ser la naturaleza del material que él estudiaba, y con el cual quería obrar, la que le había enseñado el camino exacto.

Es, en verdad, un gran placer el tomar una hermosa melodía popular, engarzarla en un gracioso cuadro armonioso, orquestarla de modo brillante, transcribirla para coro, para piano, para canto... La tentación es grande, y Bartok no rehusa jamás esta alegría; todavía ésta, si es la más divulgada y conocida, no es la parte esencial de su obra. Es un homenaje del compositor a la Musa popular, y también el modo de individualizar y definir su propia personalidad y de adquirir los medios expresivos que necesitaba.

Pero el Bartok que estudia y se impregna del espíritu de la antigua melodía popular húngara es el mismo Bartok que hemos visto, hasta su época del Conservatorio, buscar nuevos medios expresivos, un lenguaje más nuevo y fresco, y preferir los "innovadores" Wagner, Brahms y Strauss, es el mismo Bartok que ha recibido el *choc* de Debussy, y que, en su avidez, cada vez más exigente, de novedad, de frescura, de medios expresivos ricos de un poder intacto, estudia hoy la obra de Ravel y de Strawinsky, de Falla y de Schönberg, las manifestaciones artísticas del expresionismo y del objetivismo, la música oriental y el dodecafonismo... Todo interesa a Bartok, y todo lo asimila y recrea, sin hacerse esclavo de nada, ni de teorías, ni de tendencias, ni de estéticas...

Pero, como base, queda la melodía popular húngara. Bartok encuentra su camino el día en que entrevé que por ser un músico europeo, y conservando su propio sentimiento nacional y su sensibilidad, tan profundamente húngara, que le hace preferir el don melódico de su pueblo a cualquier otro, incluso el propio; el día en que entrevé que el compositor, animado de este ideal, no debe considerar la melodía popular bajo su significado sentimental, sino como *puro elemento musical.* En efecto: los folkloristas saben muy bien que los sentimientos expresados por el pueblo son los mismos en todo el mundo, y, en consecuencia, la poesía popular tiene, más o menos, relaciones entre los países más diferentes: lo que *revela* el carácter y el país de origen de la canción popular es mucho más la *música* que la palabra. En consecuencia, el músico que emplea la melodía popular como *puro elemento popular,* hecha abstracción de su significado sentimental, no traiciona en modo alguno el espíritu de la expresión musical de su pueblo.

Esto no era sino el primer paso. ¿Cómo emplear este material sin falsificarlo? ¿Haciendo de la melodía *fielmente reproducida* el tema de una sinfonía, de un cuarteto, etc.? El ejemplo de los rusos enseñaba que el resultado podía ser brillante y agradable, pero superficial, y que no eliminaba el peligro de lo pintoresco. Sin contar con que el trabajo de *trituración temática,* a cuya dialéctica sinfónica sometía la melodía, constituía un contraste estridente entre el argumento (la melodía popular) y el modo del discurso musical (la dialéctica sinfónica). Bartok no quería esto. Necesitaba puntualizar más.

Hemos admitido la posibilidad de crear una obra de arte tomando el material de la música popular. Pero también hemos visto la posición inconciliable entre la naturaleza de la melodía popular y el carácter de las formas de la música docta.

¿Cómo resolver este contraste?

Si el músico considera el canto popular como puro elemento musical, ¿por qué no considerarlo como creación personal y tratarlo en consecuencia? Musicalmente, la cosa es lógica y admitida, y, desde un punto de vista... digamos

"sentimental", se puede decir que si la melodía popular es la expresión de todo un pueblo, puede ser también la expresión personal de un hijo particular de este pueblo, si este hijo, por su sensiblidad, aporta a la canción una pequeña modificación. En tal caso, la melodía popular queda como expresión *colectiva* por su naturaleza, y pasa a ser expresión *personal* de aquel hijo, por su aportación personal. Este es, en palabras muy sencillas, el concepto que guió a Bartok en el segundo y definitivo paso para el empleo del material musical popular.

La melodía fué transformada, adaptada, deformada, dividida y aislada en sus más pequeños elementos, según las exigencias del trabajo que el músico quería hacer; conservaba de todos modos su espíritu, pero volvía a ser, al mismo tiempo, expresión original y personal; y así, su empleo en la corriente de la evolución musical europea se hacía lógico y natural.

En 1916, esta visión era ya clara para Bartok, y el músico realizó este ideal en una serie de obras, no todas de igual valor, pero todas de grandísima importancia. Las antiguas canciones populares húngaras le ofrecen el material: ritmos, intervalos, acentos melódicos, etc., que Bartok recrea con el espíritu europeo que anima toda su producción. Pero si su espíritu y su inteligencia son europeos, su corazón y su alma siguen siendo profundamente húngaros; y es la armoniosa fusión entre estos dos elementos lo que crea la más hermosa parte de la producción bartokiana, lo que hace de ella una expresión auténticamente original, al mismo tiempo que nacional y universal. Y llegará el momento en que Bartok abandonará hasta la más pequeña cita folklórica, para aportar todos los elementos de la creación, de su propia alma, de sí mismo, y su nueva producción (su última, la más lograda y perfecta) conservará el mismo tono personal y original, nacional y universal.

La música de Bartok es la voz más pura y fuerte del alma húngara: es una voz que habla húngaro, pero que todos los hombres (los hombres que tienen una sensibilidad simple—no simplista—y una frescura de sentir auténtica) entienden.

* * *

Hemos intentado mostrar el proceso de formación y la personalidad artística de este gran músico, uno de los más grandes, quizá el más grande y original de nuestra época. La creación artística es una cosa y las palabras otra, y sería muy triste y desagradable que alguien imaginase la formación y la evolución de la personalidad bartokiana sólo por la exposición que hemos hecho, como la cerebral fabricación de un nuevo modo de expresarse, para diferenciarse de los otros. La evolución de una sensibilidad, de un lenguaje, si el artista es auténtico, no puede ser cosa fría y premeditada: es una necesidad interior, cuyas raíces huyen al artista mismo, el cual no puede sino buscar—y en esta búsqueda el instinto y la sensibilidad tienen mayor parte que la inteligencia—los medios para expresar su sueño interior. Y que la evolución bartokiana no es fruto de un frío cálculo se pone bien de manifiesto en la cualidad de su música, que es expresión de su alma, de su alma, que hemos dicho *romántica;* una música que no se asemeja a ninguna otra, una música cálida, llena de contrastes violentos, donde los episodios poéticos se alternan con los episodios fuertes o también brutales, una música animada de una tensión formidable, de un ritmo nuevo y violento, quebrado, como de explosiones cósmicas. Es la imagen de un mundo nuevo

y en formación; pero el artista creador no deja nada al azar; es la imagen de una vida interior intensa y sensible, y todavía controladísima por un espíritu claro y lúcido; es una música que puede gustar o que se rechaza, pero que no deja indiferente a nadie; es una expresión de vida y una imagen de la vida. No es una música fácil, ni es fácil penetrarla, como no es fácil penetrar en un alma y en una vida.

A todo esto se debería añadir algo acerca de la obra y del hombre. Pero he preferido intentar hacer un perfil de su personalidad, perfil que puede servir de punto de partida para el estudio de cualquiera de sus obras.

El hombre no tiene biografía, quiero decir biografía "pintoresca". La suya fué, hasta el fin, una vida calma y sin altibajos: compositor, maestro, concertista; toda la vida de Bela Bartok fué consagrada al arte, sin reservas y sin compromisos. Fué un hombre sencillo, un poco encerrado en sí mismo, generoso y, en apariencia, tímido; sólo en apariencia, porque era capaz de reacciones violentas si algo le parecía injusto. Tenía un gran respecto a toda manifestación de vida humana de los otros o de sí mismo; nada le indignaba tanto como la violencia y el atropello a la libertad humana. El hombre se define bien por dos episodios: en 1936, cuando Goebbels organizó en Dusseldorf, bajo el título "Música degenerada", una exposición, donde figuraban Schönberg, Strawinsky, Hindemith, Milhaud, etc., Bartok escribió inmediatamente al Ministerio de Asuntos Exteriores alemán, reclamando "el honor" de ser incluído en la misma exposición; dos años después, cuando la exclusión de los compositores judíos fué un hecho confirmado, segunda reclamación de Bartok al mismo Ministerio para reclamar "el honor" de ser incluído en la lista de los perseguidos, como *non ario* (sin ser judíos, los húngaros no son arios). Dos gestos que revelan el carácter y la naturaleza del hombre, pero que Goebbels no había olvidado ni perdonado.

Cuando la amenaza hitleriana se desencadenó sobre Europa, Bartok se exiló en América, porque lo único que podía hacer a los sesenta años era tener vivo en el mundo el nombre de Hungría con su arte.

En América llevó una vida penosa y de miseria, que no le impidió escribir también una media docena de obras maestras. Pero murió en la miseria, entre la indiferencia de todos. La gloria vino después.

Porque en nuestra época, la sociedad dominante si acaso se interesa por el arte—quiere un artista y un arte que no la molesten, que no la inquieten—, es decir, necesariamente mediocre (y en esto la sociedad está ayudada, y bien ayudada, por los críticos, de los cuales hemos presentado un tipo al comienzo de este estudio. Para el artista de genio no hay misericordia; si quiere hacerse perdonar por su genio, él debe morir, y discretamente, silenciosamente, sin molestar al vecino, porque sus penas no interesan a nadie. ¡Que muera!... Al día siguiente se reconocerá su genio, y llegará la gloria. Con el último tren, naturalmente.

NOTAS SOBRE MARTI, TRATADISTA DE ARTE

POR

JOAQUIN CAMPILLO

"Es difícil que haya en el mundo un personaje real o ficticio más estudiado, más exaltado, más citado y más invocado que José Martí entre nosotros. Los escritores, los oradores, los ensayistas, los críticos, los historiadores, los poetas y, desde luego, los periodistas, han hecho del grande hombre un motivo de evocación, de análisis, de enjuiciamiento y de aleccionamiento patriótico." Esto dice Liborio V. Claro en uno de los artículos que constituyen el homenaje de la revista cubana *Carteles* a su héroe nacional. Y esta afirmación podemos suscribirla íntegramente, pues la dimensión plural de Martí, de una parte, y su significación en la historia de Hispanoamérica, de otra, han hecho que la bibliografía sobre él agrupe un número de títulos ya incontables, y que aumenta cada día con aportaciones desde todos los puntos de vista. El libro publicado por la Unión Panamericana en 1950, y en el que Andrés Iduarte recoge una selección de escritos del apóstol de la independencia cubana, señala, sin contar las obras completas, las traducciones y las antologías, más de cien títulos importantes en torno a los más extremos aspectos de José Martí.

Pero en la múltiple dirección en que se fracciona la actividad literaria de Martí hay un ángulo interesante que no ha sido tan ampliamente estudiado como los demás: me refiero a su actividad como crítico de arte. Sin embargo, esta faceta colora fuertemente la figura del apóstol cubano, hasta tal punto que ha hecho decir a José Gómez Sicre, en uno de los últimos trabajos publicados sobre Martí, que parecía "que el arte era para él una obsesión y que buscaba la oportunidad para satisfacerla".

No tengo otro propósito que el de subrayar algunas notas sobre esta dimensión del literato José Martí, ceñidas primordialmente en derredor de dos fenómenos cruciales de la pintura universal con los que se enfrentó: de una parte, Goya; de otra, el impresionismo. No se vea en esto más pretensión que la de contribuir muy modestamente al estudio de la figura señera de Cuba en este año del centenario de su nacimiento, añadiendo algunas aportaciones

a las obras que sobre Martí artista y crítico de arte escribieron Carrancá, Fernández de Castro, Félix Lizaso y Juan Marinello.

POSICIÓN ESTÉTICA DE MARTÍ

¿Cuál era el credo artístico de José Martí? No es aventurado afirmar que puede considerársele inserto, más o menos formalmente, en los postulados de Taine, que, por otra parte, se acomodaban con bastante justeza a las corrientes pictóricas que, por coincidencia temporal, ocuparon un lugar destacado en la consideración de nuestro crítico, sobre todo en sus años jóvenes.

Para Hipólito Taine, el objeto de la obra artística es manifestar un carácter esencial o una idea importante de manera más perfecta que la misma realidad. El arte completa a la Naturaleza, pero es fundamentalmente imitación de ella. Lo que no sea "natural" no podrá ser luego "artístico". Cuando Martí visita, en 1875, la Exposición Mejicana, escribe: "Detengámonos y admiremos este notabilísimo paisaje, *tan bello como la Naturaleza.*" Este pensamiento, que encierra toda una teoría estética, se vendrá repitiendo, de una u otra forma, como sustrato permanente sobre el que gira la evolución artística del escritor.

José Luis Varela, en su trabajo sobre la poesía cubana, publicado por el Instituto de Cultura Hispánica, obra llena de sugerencias y adivinaciones, advierte—siguiendo otra opinión anterior—una raíz estoica en las ideas del caudillo cubano. "Los estoicos —aclara Varela—exaltaban la autonomía de la razón y divinizaban la Naturaleza." Señala más, y encuentra en los poemas de Martí un panteísmo trascendentalista, relaciones con Emerson y con Krause... En efecto, en escritos de Martí se encuentran a cada paso párrafos como el siguiente, con que se cierra un artículo titulado "El espiritualismo", párrafo en el que resuena el viejo canto de la *Stoa:* "¿Qué es la Naturaleza? El pino agreste, el viejo roble, el bravo mar, los ríos que van al mar, como a la eternidad vamos los hombres. La Naturaleza es el rayo de luz que penetra en las nubes y se hace arco iris; el espíritu humano que se acerca y eleva con las nubes al alma, y se hace bienaventurado. Naturaleza es todo lo que existe en toda forma: espíritus y cuerpos; corrientes esclavas en su cauce; raíces esclavas en la tierra; pies, esclavos como las raíces; almas, menos esclavas que los pies. El misterioso mundo íntimo, el maravilloso mundo externo, cuando es deforme o luminoso, u oscuro, cercano o lejano, vasto o raquítico, licuoso o te-

rroso, regular; todo, medido todo menos el cielo y el alma de los hombres, es Naturaleza."

Martí es un racionalista a la española, un estoico como nuestro Séneca, en cuyo esquema filosófico puede insertársele perfectamente. Tocado de ese cosmopolitismo y de esa liberación de todo afecto en pro de una virtud o una empresa superior, que le hace responder a quien le pide una definición de la libertad: "La libertad es la esclavitud del deber."

En toda su obra hay un realismo evidente, que le mantendrá, en lo que hace a las artes plásticas, a igual distancia de románticos y de impresionistas. Félix Lizaso ha señalado repetidas veces este realismo en la obra martiana. Un realismo "fundamental en el orden de los hechos y de la conducta revolucionaria [que] no obsta, sino que viabiliza un idealismo temperamental y doctrinal: religioso, abstracto, lírico", en opinión de Martínez Bello.

Martí conoce bien los grandes maestros de la pintura española y la diferencia existente entre un cuadro histórico tratado a la manera de Velázquez, y otro realizado por cualquiera de los pintores románticos contemporáneos suyos. Sabe rechazar la casi irrefrenable afinidad de su temperamento con el modo expresivo de aquellas obras ampulosas, hermanas en sus gestos, de los inacabables períodos oratorios. Y siente la necesidad de disculpar como crítico lo que ama como poeta: "La realidad—vendrá a decir, como descargo de estas obras—es casi siempre monótona, y la fantasía tiene como buen defecto el que una crítica recelosa tendría nimio esfuerzo en perdonar."

Vive plenamente en el tiempo que le circunda, situado, "con su adusto estoicismo basamental, entre el krausismo, que bebe en España, y el trascendentalismo norteamericano; entre el campoamorismo inicial y el modernismo naciente...". En su propia carne siente el influjo de unos momentos de transición que alborean formas nuevas, y se hace eco del fenómeno social parejo al estético, que es el paso del romanticismo, con sus caracteres de elaboración total de la obra de arte, de presencia constante del autor, del culto del tema por el tema mismo, al realismo, en que el objeto viene a irrumpir en el primer plano con valor absoluto.

En un famoso artículo publicado por *El Partido Liberal*, de Méjico, y *La Nación*, de Buenos Aires, en 1887, sobre el poeta Walt Whitman, decía:

"Cada estado social trae su expresión a la literatura, de tal modo que por las diversas fases de ella pudiera contarse la historia de los pueblos con más verdad que por sus cronicones y sus

décadas. No puede haber contradicciones en la Naturaleza; la misma aspiración humana a hallar en el amor durante la existencia, y en lo ignorado después de la muerte, un tipo perfecto de gracia y hermosura, demuestra que en la vida total han de ajustarse con gozo los elementos que en la porción actual de vida que atravesamos parecen desunidos y hostiles."

El paso de la pintura romántica a la realista, y de ésta al impresionismo, aparece claramente registrado al trasluz de los escritos de Martí. No es cosa de discutir aquí si el realismo nace o no por oposición al romanticismo. Pero el hecho histórico es que aquél sigue a éste. Jorge E. Bosch afirma que "el romanticismo ya era incapaz de seguir idealizando una realidad que desmentía minuto a minuto a quienes se empeñaban en disimularla". De la pintura romántica, teatral, grandilocuente, se pasa a otra que conserva de aquélla lo que aquélla tenía de objetividad en la representación de la figura humana, que el realismo saca de un marco ficticio para colocarla *hic et nunc*. Es decir, para democratizarla, para situarla en un contorno cotidiano asequible al espectador medio, al que, en lugar de llevar a un mundo fantástico, pone frente a su propio retrato, haciéndole contemplarse como objeto.

Martí permanecerá toda su vida sobre postulados estéticos realistas. No hay que pensar por esto, sin embargo, que se aferrase a una postura inconmovible, dogmática a ultranza. Si antes he aludido a Taine, he de volver a hacerlo ahora, como apoyatura clásica de la evolución de Martí: "La obra de arte—decía Taine—se halla determinada por el conjunto que resulta del estado general del espíritu y las costumbres ambientes." Martí, sin abdicar de sus principios, camina al ritmo de los tiempos, porque su amplia comprensión, su gran sensibilidad, le llevaban a intuir lo que empezaba detrás de cada obra presente. Junto al verdadero artista, sabedor de que si no persigue un más allá en su obra ésta no alcanzará meta más lejana que la de un presente fugaz, el crítico auténtico ha de intuir lo que alienta del otro lado de la obra actual, aun cuando la llamada del más allá no le traiga más que molestas punzadas en lo que podía ser una cómoda postura dogmática. "En arte—ha dicho recientemente Ricardo Gullón—hay una fatalidad. Los caminos abiertos han de seguirse hasta el fin. Entra en el menester crítico prever las eventuales sinuosidades de la ruta..."

El mismo autor, en un ensayo de los que componen su libro *De Goya al arte abstracto*, ha subrayado como óptima la conjunción que encarnaba Baudelaire, crítico y poeta. "Ceñirse a una obra y emitir opinión sobre ella puede hacerlo todo el mundo."

Pero en el caso de Baudelaire, "el juicio entra en relación con el sentido último de la creación, y surge como bromeando, con la profunda, inimitable afinidad peculiar del poeta, que le caracteriza como "un entendido", en quien el conocimiento y la alegría de lo bello brotan al captar las insinuaciones hechas por el artista desde la obra para que las sienta y comprenda quien pueda".

Indudablemente, la conjunción que viene a señalar Gullón en Baudelaire conviene de modo absoluto a Martí, que en cuanto poeta es un arúspice, que puede ver en las entrañas del presente la faz que ha de tener el futuro. Adivinación que proyecta también al redescubrimiento de lo que había sido olvidado, al decir "que hay una mina inexplotada en el diario vivir y en el íntimo sentir del pueblo que puede ser tema de la pintura".

Fué durante su estancia en Méjico, tan fecunda para su producción literaria, cuando realizó estos descubrimientos, con los que anticipóse notablemente a su tiempo. De entonces son estos apóstrofes a los artistas mejicanos: "¿Tampoco se animarán ahora nuestros pintores a copiar nuestros tipos y paisajes?" Y lo que es más concreto: "¿Por qué, para hacer algo útil, no se crea en San Carlos, olvidando las inútiles escuelas sagrada y mitológica, una escuela de tipos mejicanos?"

Algunos lustros más tarde, una teoría de muralistas vendría a recoger tales palabras y a convertir en realidad prodigiosa esta genial demanda de Martí.

MARTÍ ANTE GOYA

Con las circunstancias y caracteres que hemos esbozado muy a la ligera, es fácil predecir que el encuentro de Martí con el pintor de Fuendetodos sería definitivo.

Posiblemente, uno de los más sagaces y profundos intérpretes de Goya ha sido Baudelaire. Martí, de mente racionalista y corazón romántico, conmovido por una devoradora fiebre de justicia, apóstol de la libertad, podía comprender plenamente la desgarradora interpretación goyesca de la realidad sin necesidad de intermediarios. Pero, después de haber leído a Baudelaire, esta natural disposición de su temperamento para calar en la profundidad de la creación de Goya se reviste con nuevos bríos, como depurada de la ganga que podría arrastrar su arraigado realismo, y llega purificada a la interpretación de la obra del aragonés.

No es tampoco casualidad que el libro de Gullón al que hemos

aludido se abra con un estudio sobre el autor de *Les fleurs du mal,* al que sigue un ensayo sobre el pintor aragonés. La verdad es que el acceso a Goya es más fácil, menos violento, después de oír la opinión y estudiar las líneas generales del pensamiento de Baudelaire.

Aun sin esta ayuda, repetimos, Martí hubiera abordado fácilmente, como lo hizo, la colosal vitalidad de Goya. Cierto que su fundamental preocupación política, su vocación de conductor de pueblos, le hará detenerse más en aquellos aspectos de las obras goyescas que mejor sintonizan con su sensibilidad y sus preocupaciones. Por eso hace hincapié en personajes como los de *El Manicomio,* a los que considera símbolos caducos de una España decrépita. "El lienzo—dice—es una página histórica y una página poética. Aquí, más que la forma, sorprende el atrevimiento de haberla diseñado."

Si para cualquier crítico esta fase "negra" de la pintura de Goya es la más interesante y problemática, aun dejando aparte, si ello fuera posible, los temas, para Martí, a quien le duele España ("a España se la puede amar, y los mismos que sentimos todavía sus latigazos sobre el hígado, la queremos bien"), es objeto de una morosa delectación. Ahora bien: hay que hacer notar que si subraya la intención fustigadora del artista, no es por un prejuicio ajeno al mismo plano estético, no es por una preocupación de índole política, sino porque la intención satírica es esencial a la misma obra y reclama la primacía sobre los elementos plásticos, que han sido tomados sólo en su elementabilidad; que sugieren más que excitan, que dan la impresión de que hay mucho más de lo que se ve.

Y ya que ha salido la palabra "impresión", sigamos con ella. Martí inscribe a Goya entre los precursores del movimiento impresionista, al que, por otra parte, no acabó de comprender. Sin embargo, la profunda y exacta intuición a que hemos hecho referencia viene a ponerse aquí de manifiesto una vez más, al decir de un cuadro de Goya que "parece un cuadro manchado y es un cuadro acabado". Afirmación que, hecha entonces, y con tal forma expresiva, tajante y segura, tiene un gran valor, y abona la aptitud de Martí para el oficio de crítico de arte.

Si prefiere el Goya de los grabados, el Goya duro y celtíbero, no por eso renuncia al otro, al de perfiles suaves y carnaciones rosas. Gómez Sicre señala que, con latina sensualidad, Martí se deleita contemplando las tres grandes telas de heroínas goyescas: las dos *Majas* y la *Tirana.* A la *Maja vestida* la encuentra concebida

con "voluptuosidad sin erotismo"; a la *Maja desnuda* la analiza al detalle; a la *Tirana María Fernández,* de tanto describir el traje y las armonías de color con que ha sido plasmada, casi la desviste. De las tres, dice: "Estas mujeres de Goya tienen toda la belleza del desnudo sin ninguna de sus monotonías."

ANTE LOS IMPRESIONISTAS

En los últimos meses de 1877, Martí pasa por la capital de Francia, procedente de Madrid y camino de Nueva York. Son los momentos en que el impresionismo está librando su gran batalla. Todavía no es más que un movimiento de *enfants terribles.* Y Martí, adscrito a la "tendencia oficial", apenas si se ocupa de aquella minoría de exaltados, cuyas obras, en un artículo encomiástico sobre Raimundo de Madrazo, califica de "absurdas fantasías".

La progresiva conquista de Nueva York—en donde reside Martí habitualmente desde 1881—por los impresionistas va haciendo también mella en la sensibilidad del pintor, y determina una lenta evolución de su criterio estético. Nunca se adscribió, sin embargo, decidida y totalmente, a los nuevos modos de la pintura, si bien penetró con diafanidad lo que había de auténtico tras la atmósfera brumosa de aquellos cuadros revolucionarios.

Escribe constantemente. "Un periódico de artes y salones le pagó artículos en inglés—cuenta Rafael Estenger—. Comenzó a publicar en *The Hour* sus impresiones norteamericanas, porque a un cubano le encargaron un crítico de arte, y el cubano eligió a Martí. Después colaboró en *The Sun.* Disertó sobre los cuadros que exponían los pintores en boga..." También envía colaboraciones a *La Nación,* de Buenos Aires; funda *La Edad de Oro,* un periódico infantil lleno de ternura... A la vez, su actividad revolucionaria se eleva al máximo.

De entonces son sus trabajos más interesantes sobre el impresionismo. El definitivo asalto a Nueva York de la tendencia que ya era dueña del mundo artístico europeo se realiza a lomos de la Exposición de los impresionistas, inaugurada en la Galería de Arte Americana en abril de 1886. Martí vuelve a hablar de los mismos pintores a quienes en París había ignorado o rechazado; pero ahora, desde una nueva actitud, de la que viene a ser un signo claro la afirmación de que todos los impresionistas vienen de Velázquez y Goya, lo que es tanto como reconocer su filiación ortodoxa y auténtica.

En un principio, sólo ve en el impresionismo una reacción, una protesta juvenil contra la rigidez académica. "Los artistas jóvenes hallan en el mundo una pintura de seda, que con su soberbia grandiosa de estudiantes quieren un artesano de tierra y sol."

Es ésta todavía, sin duda, una reflexión incompleta; pero hubiera sido mucho pedir al crítico de arte, honesto y sincero, una vertical comprensión definitiva de las nuevas formas, cuando los modos anteriores estaban profundamente arraigados.

Mas el secreto de la nueva pintura, su procedimiento, está perfectamente captado en estas palabras: "Quieren pintar en el lienzo plano con el mismo relieve con que la Naturaleza crea en el espacio profundo. Quieren obtener con artificios de pincel lo que la Naturaleza obtiene con la realidad de la distancia. Quieren reproducir los objetos con el ropaje flotante y tornasolado con que la luz fugaz los enciende y reviste. Quieren copiar las cosas no como son en sí por su constitución y se las ve en la mente, sino como en una hora transitoria las pone con efectos caprichosos la caricia de la luz."

Hay, en el final de este párrafo, toda una amplia clave de la postura estética de Martí, y que podría ser núcleo de un trabajo mucho más amplio que el presente. Su posición estética, esbozada en lo anterior, se comprende con claridad meridiana a la luz de esta confesión explícita, que subraya lo que sobre su pensamiento hemos señalado más arriba. No es lo fugaz, lo transitorio, el devenir, el punto de partida desde el que ha de operar el artista, sino lo esencial, lo sustantivo, la cosa en sí.

Por eso admite, acepta y ensalza a Goya y se previene contra los impresionistas. Desde su punto de vista, hay en Goya más profundidad que en Renoir, en Manet, en Monet... Debajo de los seres esbozados por Goya—quien alguna vez traza una pierna con "dos gruesas líneas negras, y entre ellas un listón amarillo"—hay algo permanente, trascendente, algo que fija la sustancia misma del hecho o de la persona. En los impresionistas no hay más que lo que se ve. No hay más que la primera fase del proceso suscitado por la impresión: la sensación.

No anda Martí descaminado. Su preocupación es la misma que acucia a Cézanne, que reivindica lo puramente pictórico y que iniciará el principio del fin del impresionismo. Martí califica de "extravíos de color" la imprecisión de formas, esa como evaporación de los objetos, la importancia primaria del color y de la luz.

En el impresionismo, el objeto se ha evaporado, se ha diluído; sólo queda la atmósfera. La obsesión realista, llevada al sumo gra-

do, condujo al fraccionamiento del objeto, atomizado como la misma pincelada que lo aprehende. El realista Martí no encuentra el objeto, la cosa permanente, sino únicamente el ambiente, en el que sólo hay sugerencias, insinuaciones, impresiones. Ahora, la pintura no imita a la Naturaleza, sino que la "interpreta". Y esto es lo que Martí no llega a aceptar plenamente: el que "la pintura haga uso convencional de los efectos transitorios de la Naturaleza como si fueran permanentes".

Y aquí terminan estos apuntes sobre José Martí, crítico de arte. Quiero, sin embargo, hacer referencia a lo que ya señala Gómez Sicre acerca de la consideración por Martí de la dimensión social del arte, y a lo que ya hemos aludido, pero referido ahora al impresionismo. Frente a la revolución artística que significa el impresionismo, afirma que "toda rebelión de forma arrastra una rebelión de esencia". Y apoya su tesis en la temática, frecuente en los impresionistas, que recoge aspectos de la realidad de los humildes.

Efectivamente, los que quieren que el impresionismo sea un realismo en el purgatorio de su propio pecado, podrán admitir sin demasiada violencia que también hay un correlato entre este arte y los modos políticos de su tiempo. Y decir que a un socialismo tímido y burgués, expresado en formas artísticas realistas, sucede un socialismo eclosivo y multitudinario, cuyo arte correspondiente es el impresionismo. En él no hay cosas, no hay individuos; hay sólo ambiente, conjunto, masa.

Y esto también lo vió claramente José Martí.

Joaquín Campillo.
Colegio Mayor de San Pablo.
Isaac Peral, s/n.
MADRID.



BRUJULA DE ACTUALIDAD

EL LATIDO DE EUROPA

EL CONGRESO INTERNACIONAL DE ESTETICA INDUSTRIAL.—El famoso autor de *Erewhon,* Samuel Butler, escribió un breve artículo ("Darwin, en el reino de las máquinas"), en el que expresaba su inquietud ante la enorme influencia que en la vida humana iban ejerciendo los mecanismos. Era a mediados del XIX. Ya se comenzaba a iniciar el preludio de esta época nuestra, en que la técnica tanto representa. Del citado trabajo de Butler son las siguientes palabras: "Día por día, *aumentamos la belleza y finura de su organismo corporal.*" El artículo del escritor anglosajón constituye algo así como una superhumanización de la máquina. Los artilugios mecánicos adquieren una "personalidad"; están dotados de virtudes maravillosas, superiores a las de los humanos. "Ninguna mala pasión—dice—, ninguna envidia y codicia, ningún deseo impuro turbará el sereno poder de estas criaturas magníficas."

Muchos otros ensayos y libros se han dedicado—y se dedican—al sugestivo tema de las máquinas. Ahí está el americano Lewis Mumford, del cual es el interesante ensayo *Asimilación de la máquina.* (Publicado por la *Revista de Occidente,* octubre de 1935.) Pero no es cosa de ponerse a tratar ahora, por lo menudo, ese asunto, tan actual, ciertamente, en estos tiempos de técnica admirable, de cibernética, de electrónica, de física atómica. Mi propósito es sólo llamar la atención del lector sobre las palabras subrayadas por mí en el párrafo anterior de Butler: *Aumentamos la belleza y finura de su organismo corporal.* En efecto, así era y así es.

Un Congreso Internacional de Estética Industrial se ha celebrado en septiembre último en París. Han intervenido en él cerca de 150 congresistas. Preocupa ahora la forma de los mecanismos. No sólo se quiere resolver el problema económico que plantea la estructura característica de las máquinas. Indudablemente, conviene tener presentes el precio de venta, la productividad, la renta, etcétera. Esas son cosas serias. Sin duda. Pero dentro de los cánones económicos se puede satisfacer, a la vez, el anhelo de belleza que el hombre siente desde los albores de la vida, allá en los tiempos primigenios, como atestiguan las cuevas de Altamira. La obra de un contemporáneo—Le Corbusier—apunta también a ideales

estéticos. La técnica y el sentimiento son, para el arquitecto francés, sincronismo inseparable. "En la hora actual—decía Le Corbusier en 1928—, en que la máquina impone economía, eficiencia, exactitud, precisión, nuestro ser mental... se pliega a los mismos imperativos. Lo que en la máquina es una finalidad, se convierte para nosotros en ideal, necesidad, función. El gusto manifiesto de la economía, de la eficiencia, de la exactitud, de la precisión, se convierte, de día en día, en manera de pensar y fuente de emoción."

Cada tiempo se expresa en formas nuevas. Ahora se trata de encontrar las que corresponden al nuestro. Ingenieros y arquitectos no se contentan con satisfacer a las exigencias inmediatas del mero mecanismo. Quieren, además, llenar el anhelo de belleza, ínsito en todo corazón de nuestro siglo. Hay que formular una estética nueva. ¿Cuáles serían las formas más afines con nuestra sensibilidad? ¿Serán las formas geométricas puras, las que más nos atraen, como piensa Le Corbusier? ¿Será la sencillez—con su ocultamiento de intrincados problematismos y de sutiles dificultades—lo que resulte más afín a la mente creadora de la modernísima estética industrial? Por lo pronto, ahí está a la vista el mencionado Congreso. Por su parte, Le Corbusier acaba de dar al mundo una lección de auténtica vocación artística con la edificación de toda una ciudad: Chandigarh, en lo que era una llanura desolada, al pie del Himalaya, capital ultramoderna.

Tal vez sean los pintores los que más han contribuído a la actual orientación estética. No están lejanos los tiempos en que el mundo de la máquina era considerado como esencialmente repugnante y feo. Según Mumford, quizá hayan sido los cubistas quienes más han hecho por vencer la asociación entre lo mecánico y lo repugnante. Braque, Picasso, Kandinsky, prepararon el terreno a favor de la máquina. Mumford, en su ensayo de la *Revista de Occidente* (octubre, 1935), dice: "Cualesquiera que sean los impedimentos, arcaísmos, verbosidades o desquiciamientos emocionales e intelectuales de nuestro reinante sistema de educación, la máquina es por sí un educador constante. Si durante el período paleotécnico, la máquina acentuó la brutalidad, en la fase neotécnica promete, si se la usa inteligentemente, restaurar la delicadeza y sensibilidad del organismo."

Esta nueva disposición estética es síntoma de creación. *Siempre que acontece arte, esto es, si es un comienzo, llega un choque a la historia por primera vez o comienza nuevamente... El arte es histórico, y es, en cuanto histórico, la creadora verificación de la verdad de la obra.* Estas profundas palabras de Heidegger son sufi-

cientemente aleccionadoras. (Véase en CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, números 25, 26 y 27, *El origen de la obra de arte*, en la bella y precisa traducción de Francisco Soler Grima.)

R. C. P.

TEATRO Y CINE PARA EL MOMENTO EN QUE VIVIMOS. De cuantas películas se hicieron fuera de los Estados Unidos, las francesas por su dramatismo y las italianas por su humanidad han sido consideradas las mejores a juicio de la Comisión Nacional Norteamericana, cuyos decididos y reiterados veredictos a favor del cine francés e italiano determinan la tendencia de considerar los problemas del cine con el mismo prisma estético y sociológico con que se contemplan las otras partes.

Significativa por más de un concepto esta posición de Estados Unidos bregando por orientar al séptimo arte hacia una concepción más de acuerdo con el espíritu esencial de los acontecimientos internacionales que en el momento actual jerarquizan a la Humanidad, que se debate en la defensa de su personalidad, de su libertad y de sus derechos cívicos, que el método positivista le enseñó a asegurar mediante una organización social que garantiza el respeto al hombre, la consideración de su voluntad, la equidad de la ley, la anulación de los privilegios injustos, la comprensión de su naturaleza, de las debilidades y de las necesidades de su índole humana, y una liberalidad razonable para juzgar sus equivocaciones o extravíos.

La teoría estética de Verbildung, que sustenta que "cada figura humana contiene en sí una desfiguración y contiene también una determinada modificación de la naturaleza humana", puede aplicarse al espíritu que se desplaza determinando las anormalidades de su desfiguración entre lo real y lo ideal, fijando entre los límites del bien y del mal los caracteres de su naturaleza psíquica y creando la humana armonía de su índole, que se equilibra entre lo perfecto y lo imperfecto.

Las artes concretaron siempre el sentido contemporáneo de las concepciones humanas, consecuencias de su formación mental y de su evolución espiritual en las distintas etapas de su vida civilizada; el arte dramático constituye, en el momento en que vivimos, el vehículo más elocuente y eficaz de la Humanidad actual, en evidente regresión a lo humano.

En su *Curso estético,* Hegel define el drama como "un género intermedio y flotante, por el cual se penetra más en los detalles y complicaciones de la vida interior, y se ofrece, al mismo tiempo, un cuadro más numeroso de las circunstancias exteriores; la multiplicidad de los personajes y de los incidentes extraordinarios, el laberinto de las intrigas y lo imprevisto de los acontecimientos contrastan con la sencillez del teatro clásico, que no tiene casi nunca más que un pequeño número de situaciones y de caracteres".

El drama, que es la vida humana transportada a la escena, la pasión que desarrolla sus reacciones con la realidad de la vida misma, con la fragilidad propia del hombre; reacción de la Humanidad, propensa por índole de su imperfección a los halagos de la carne, y por índole de su flaqueza a dejarse fácilmente vencer por ella, encuentra en el cine, por su técnica esencial y por sus posibilidades insuperables para incidir en el detalle, el realizador más acabado del género.

Del drama a la tragedia, lo grandioso que da a las acciones del hombre una importancia que no es más que una manifestación exagerada de la soberbia humana, requiere la presencia no real y viva, sino camuflada, del ser humano para parecer un dios, colocado además en un ambiente que extrema la fastuosidad espectacular del teatro griego y realizando acciones que son consecuencia de sus pasiones, semejantes a la de los dioses localizados en su Olimpo.

Del período idealista del arte helénico quedaron las manifestaciones de otras artes escénicas que descendieron con cercanos o lejanos *parentescos* de él, como el coro, el ballet, la pantomina y el mimodrama.

La tragedia no halla grandeza ni nobleza más que en los dolores, en la lucha de los dioses, de los reyes y de los héroes. La comedia ridiculiza las pequeñas pasiones. El drama, en sus primeros tiempos, cambió los términos de estos dos géneros teatrales, "hizo reír a los héroes y elevó las costumbres populares hasta la dignidad del dolor y la *lágrima*".

El drama moderno, según lo comprendieron Shakespeare y Calderón, no desechó costumbres universales o locales o asuntos históricos o contemporáneos, ni pasiones, ni virtudes, ni ninguna manifestación de vida, moviendo las acciones naturales de aristócratas o plebeyos, porque todo constituye la vida misma. En consecuencia, y a mi entender, el drama es la expresión artística más real de todo lo esencialmente humano.

Y en estos momentos, en que es evidente un renacimiento de

todos los valores humanos, el cine, última concepción artística del hombre, invención de su industriosidad y de su capacidad creadora y acabadísimo realizador del drama, será el arte del tiempo en que vivimos, tan pródigo en asuntos concordes con su naturaleza esencial.

Las imperfecciones que dejaron los hombres en las organizaciones sociales, como ejecutoras en su contra de la iniquidad y de la injusticia, de los atropellos y vejámenes, de la impiedad y de la soberbia para juzgar a los semejantes, del sometimiento de los débiles por parte de los poderosos; toda la miseria del mundo, que es la fealdad sustancial del egoísmo y de la soberbia humana, y toda la belleza de la esperanza, que en estos momentos se debate en el mundo y en muchos sitios con ríos de sangre y de dolor, ofrecen al arte dramático y al cine ilimitadas posibilidades para su perfección. El cine, por los recursos documentales de su técnica, registrando las expresiones esenciales de las acciones del momento actual, en que se opera un esforzado intento hacia el renacimiento de lo hondamente humano, debe ser el arte de la más acabada expresión contemporánea.

Si bien Benedetto Croce comenta que el arte debe representar lo perfecto, lo ideal, lo que la Naturaleza haría si no se lo impidieran las fuerzas mecánicas, puntualiza también que no falta quien *rechace* lo ideal como inasequible, y quiere que el artista represente al hombre como es, con los elementos perturbadores que también pertenecen a su verdad; al arte toca, así, la representación de lo ideal como de lo real.

Después del movimiento sofístico, la facultad artística, el arte en sí, fué para los atenienses problema filosófico.

En nuestra época, el cine como arte tiene las posibilidades más extraordinarias para exaltar los valores humanos. Por otra parte, las películas dramáticas serán siempre actuales, porque los problemas humanos que presentan son eternos y porque en ellos la variedad de escenario, la gracia del intérprete o la novedad, poco importan; lo que importa es lo significativo, la emoción de las situaciones dramáticas; en síntesis: el problema humano y la humana solución del conflicto.

Como abanderados de una cruzada que en el cine y en el teatro encauza lo humano, la cinematografía italiana y los escritores franceses pueden servir de orientación (Francia tiene un cine extraordinario, casi totalmente desconocido en España) a nuestro cine. Nadie se alarme por esta afirmación, que estoy dispuesto a sostener. Sí. Orientar. Lo que no quiere decir que nuestro cine, si es

que somos capaces de ello, no tenga su personalidad propia, independiente, pero armónica dentro del concepto genérico, tanto en el arte dramático como en el cinematográfico, que acumula una rica documentación para fijar la etapa espiritual de nuestro tiempo en el porvenir.

Divergencias de gustos en cuanto al arte dramático separaba a norteamericanos y europeos. Sin embargo, el cine italiano y francés y varios dramaturgos franceses han conquistado la admiración de Norteamérica, que los toma como guía y ejemplo a seguir.

J. G. S.

GEOPOLITICA DEL HAMBRE.—Un libro de extraordinario interés (1) acaba de ser publicado en Francia por el profesor Josué de Castro, sobre el tema del hambre en el mundo. De él escribe Pearl Buck, en el prólogo de la inmediata edición americana: "Se trata del libro más animoso, optimista y reconfortante que, por mi parte, he leído nunca en mi vida." *Economie et Humanisme*, de enero-febrero de este año, comenta que si la lectura de este libro resulta confortadora, no es porque no abunden en él las páginas sombrías y no trascienda de su lectura la atmósfera en cuyo seno ha sido escrito: "atmósfera—advierte el propio autor—de un mundo desde hace diez años en crisis; contaminada por la corrupción, la frustración y el miedo; obstruída por la humareda de las bombas y el estruendo de los cañones, por los gritos y clamores de las víctimas de la guerra y por los gemidos ahogados de los que mueren de hambre", sino porque se encuentra en él un espíritu que contrasta con el pesimismo egoísta de las obras neomaltusianas, hasta prender en todas las páginas de *Geopolitique de la faim* una confianza sana y robusta en los recursos del hombre, que une a los rigores científicos la convicción profunda de que la Humanidad puede vencer los obstáculos actuales y encontrar su salud no en la lucha, sino en la ayuda mutua. Movilizando así toda la capacidad de su genio, podrá el hombre transformar el actual panorama implacable de un hambre que se extiende desde hace milenios por grandes zonas de miseria de nuestro planeta, como estigma de fracaso vergonzoso en la historia de la sociedad humana. Para ello

---

(1) *Geopolitique de la faim.* Editions Economie et Humanisme. París, 1952.

hay que comenzar por desenmascarar la conspiración del silencio que pesa tradicionalmente sobre este tema, y luego, con la ayuda de Dios, aplicar la ciencia y la técnica modernas al aniquilamiento de semejante azote, más temible incluso que la guerra, porque es más mortífero que ella y degrada a los propios individuos que perdona.

Obra fundamental la de Castro, que permite entrever la realización, por primera vez en la Historia, de un tipo de sociedad de la que puedan descartarse la miseria y el hambre, en contraste con las antiguas civilizaciones, organizadas de modo que no podían subsistir más que sobre la base de una extrema desigualdad en la distribución de sus riquezas, y con el propio presente, en el que dos tercios de miserables en la población total de la tierra hacen imposible mantener por más tiempo los niveles de civilización del otro tercio restante.

M. L.

ANTE EL CENTENARIO DE SOLOVIEV.—Ante la celebración del centenario del nacimiento del famoso pensador ruso, la revista milanesa *Vita e Pensiero*, que dirige el padre Gemelli y monseñor Olgiati, publica, en su número de mayo, un trabajo de Michel Mourre, que estudia, desde un punto de vista católico, lo que permanece, a través del tiempo, del mensaje de Soloviev. No es, ciertamente, desdeñable el esfuerzo intelectual de un hombre que ha escrutado como pocos la intimidad de la conciencia moderna, para llegar a la conclusión de que sólo la fe puede dar vida a la Humanidad; que ha previsto la actual aproximación internacional por encima de las diferencias—buenas y necesarias en sí—de lengua y de cultura; pero advirtiendo con energía, al mismo tiempo, que ese acercamiento fraternal de todos los hombres está esencialmente orientado a darles la certeza de su identidad trascendental, realizada por la fe y por la Cruz, en un solo Cristo y en una sola Iglesia. Para Soloviev, la verdadera unidad de los hombres existe ya en la sociedad espiritual de la Iglesia; y, análogamente, de un modo inferior, puede alcanzarse otro género de unión, imperfecta y relativa, que afecte a la organización temporal del mundo; pero el cual sólo tendrá probabilidad de encontrar el equilibrio y la paz si se ordena, como un fin último relativo a un fin último absoluto, a la unidad del Cuerpo Místico de Cristo.

Considerables puntos de contacto se encuentran entre el pensamiento de Vladimir Soloviev y el posterior de Maritain: ambos tratan la política como un capítulo de la filosofía moral y afirman la dependencia de la esfera política respecto de la espiritual, no tanto en lo institucional y externo como en el comportamiento de los ciudadanos.

En su obra—ocho volúmenes de la casa Erich Wewel, de Friburgo—se entrecruzan los abundantes contrastes provocados por un Occidente poseedor de una cultura cristiana y creador de un mundo materialista, frente a una Rusia como la anterior a la revolución —y la que ahora sigue militando, por millones, dentro de la Iglesia ortodoxa—, que no había podido crear su cultura cristiana propia, pero se sentía llamada a cumplir un destino mesiánico: el de protagonizar en la historia de los pueblos la misión de tercera Roma al servicio del Reino de Dios.

Su amor a la patria rusa y al Occidente hermano estaban en la base de su esperanza en una unidad universal; su búsqueda de la universalidad, de la catolicidad del cristianismo, le permitieron, al acercarse a la Iglesia Católica, conservar el fondo místico del alma eslava, depurándolo de su arraigado mesianismo; aunque en su concepción parece haberse deslizado todavía alguna errónea visión insuficiente de la realidad del mal y de la diferencia entre naturaleza y sobrenaturaleza, como residuos doctrinales de su formación oriental, ello no empaña el hecho de que, en su fatigosa búsqueda de la unidad en el terreno político, pero sobre todo en el religioso, este gran ruso pudiera llegar, movido por la gracia, a recibir la comunión de manos de un sacerdote de la Iglesia Uniata, fiel al Papa de Roma.

M. L.

COLABORAN EN ESTA SECCIÓN:

RAMON CRESPO PEREIRA
JOSE GORDON
MANUEL LIZCANO

«NUESTRA AMERICA»

LAS CATEGORIAS ESTETICAS DE TORRES-RIOSECO.—Arturo Torres-Ríoseco ha colaborado en el homenaje a Mr. Archer M. Huntington (Wellesley, Mass. Spanish Department Wellesley College, 1952) con un ensayo: *Categorías literarias.* El título refleja, sólo parcialmente, el contenido: esas categorías literarias son las de Torres-Ríoseco, o, si se prefiere, una interpretación personalísima y partidista de conceptos universales y mostrencos. Extraña el tono de suficiencia del autor: "Deseo ahondar un poco más en este tema con el propósito de dar cierta orientación a la crítica literaria hispanoamericana, siempre errátil y caprichosa" (pág. 585). Ya en 1931 enjuiciaba así los frutos de esa literatura: "La obra colectiva de los nuevos en América es aún vana, estando muchos de los mejores talentos en el limbo de un completo desconocimiento del mismo arte a que se consagran" *(Rubén Darío.* Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press. 1931, pág. 181). Las dos categorías fundamentales de la estética de Torres-Ríoseco, según Manuel Olguín, son: el interés social y la honradez artística o la sinceridad en el arte.

El escritor debe interesarse por la realidad, por la circunstancia. El hispanoamericano la desconoce; le falta la tradición, resultado del desarrollo natural de causa a efecto. El hombre no puede sentirse unido a la tierra, porque él mismo no constituye un exponente de raza. Estas observaciones de Torres-Ríoseco, de 1950, contradicen otras suyas, de 1945: "La literatura de América Latina está entrando en su Edad de Oro. Los días de simple imitación han pasado; los escritores hispanoamericanos y brasileños han comprendido que sólo una conciencia arraigada en la tierra podrá salvarlos de las corrientes de pensamiento artificial y superficial" *(La gran literatura iberoamericana.* Buenos Aires. Emecé, Editores, S. A. 1945, pág. 5). Ante el problema, Torres-Ríoseco aconseja con tono magistral: "Lo primero, entonces, es sentir la realidad, detenerse ante ella, meditar acerca de su sentido, que luego vendrá la revelación como por obra de milagro. De este modo, cuando el poeta se sienta deslumbrado en presencia de la Naturaleza o estremecido por la intensidad de un sentimiento humano, debe darnos, al mismo tiempo que una descripción del estímulo externo, una interpretación de las fuerzas íntimas que le pusieron en actitud crea-

dora" (pág. 589). No sólo en los poetas hispanoamericanos, sino en cualquier poeta, parece obligada tal actitud. "Ahora bien: la imaginación de nuestros poetas vive en una zona remota de su realidad ambiente, y no hay correspondencia directa entre su visión objetiva, sus fórmulas creadoras y sus experiencias estéticas" (página 589). Tampoco puede caracterizar la personalidad o seudopersonalidad de la literatura hispanoamericana ese excesivo recordar, vago o concreto, las lecturas pasadas en el momento de la creación. Eso sucede, ha sucedido y sucederá en todo el mundo, en todos los climas y en todas las épocas. Curtius ha demostrado, al estudiar los tópicos medievales, que un poeta se encuentra siempre ligado a la tradición de escuela y modelos. Menéndez Pidal, defensor de una posición intermedia, afirmó en su estudio sobre la *Leyenda del rey Rodrigo*, que los autores más originales deben un 80 por 100 a la tradición cultural dentro de la cual se han formado. Y en 1953 escribe don Ramón: "Todo engendro, todo parto supone detrás de sí un interminable abolengo, y el autor más original tiene enorme deuda con el pasado de la colectividad en que vive" *(Antología de cuentos de la literatura universal.* Editorial Labor, S. A. 1953, página XLIII). No puede ejemplificarse la actitud de la poesía hispanoamericana—su desarraigo de la realidad—en Rubén Darío: "poeta que se había escapado de la realidad... y vivía en un mundo de espectros y de ensueños". Esas notas caracterizan precisamente a un movimiento poético, de área más extensa que Hispanoamérica: el modernismo.

El desprecio por la circunstancia aparece también, dice Torres-Ríoseco, en la novela "indigenista" o "realista". Pero olvida que en la literatura europea, con desarrollo de causa a efecto, existe un género o subgénero novelesco, en el que los pastores no hablan como si realmente lo fuesen; que, en la novela picaresca, el protagonista, Lázaro o Guzmán, se expresa con tono poco apropiado a su inexperiencia vital; que en Europa se escribieron memorias de caballeros andantes y, todavía en el siglo XIX, novelas histórico-costumbristas, con muy poco de costumbristas y menos de históricas.

Al poeta no le basta con sentir la realidad y expresarla de manera adecuada. Tiene que cumplir otra misión: social. "El poeta civil denuncia al explotador de las masas de trabajadores y campesinos; celebra los triunfos de la democracia y embiste contra toda forma de opresión. Durante la última guerra, los mejores poetas del continente fueron antifascistas y antinazis. Hoy mismo, la dictadura del general Franco tiene a sus grandes enemigos en

las filas de los poetas hispanoamericanos" (págs. 592-93). Para Torres-Ríoseco, poeta civil y poeta son sinónimos. Nadie ha puesto en duda la verdad de las palabras de Aristóteles al definir al hombre socialmente; pero sí parece sospechosa la interpretación de Torres-Ríoseco. Aunque el problema social sea en Hispanoamérica angustioso, no puede asignarse al poeta una función política, empleando este término en un sentido peyorativo. Y tampoco admitirse la exigencia de que adapte su vocabulario o su sintaxis a propósitos *democráticos*, al hombre de la calle o del campo. La poesía española actual ha conocido varios casos de esa adaptación, muy poco afortunada (Rafael Alberti, por ejemplo). Según Torres-Ríoseco, el poeta hispanoamericano, hombre de izquierda, de la honrada o no honrada izquierda, por extraña transmutación, resucita, al componer versos, la actitud del escritor reaccionario. Le traiciona el lenguaje poético, le desvían los "caprichos estilísticos de Góngora, de Mallarmé y de los surrealistas". Tal vez la burguesía, el capitalismo. Pero todo se debe a una lamentable confusión de conceptos: ¿por qué una poesía con el tema "emigrante a América", de Vicente Huidobro, "hombre de izquierda, comunista", ha de ser comprendida por todos los emigrantes, con pasaporte o no? Esa sinceridad artística es una de las categorías estéticas de Torres-Ríoseco. Pero el mismo autor se contradice de nuevo. Neruda es para él un poeta ejemplar, modélico. Amado Alonso, nada sospechoso, opinaba así en relación con los versos de Neruda: "Resultan a veces casi enigmáticos, y muchos creen que una poesía que tanto esfuerzo de comprensión requiere del lector no merece la pena de esforzarse" *(Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética.* Buenos Aires. Editorial Sudamericana. 1951, pág. 8). Nada menos que 328 páginas necesitó Amado Alonso para poner asedio a esa poesía. ¿Cree Torres-Ríoseco que el pueblo, las víctimas de las dictaduras, comprenderán estos versos de *Canto sobre unas ruinas:*

Sed celeste, palomas
con cintura de harina: épocas
de polen y racimo, ved cómo
la madera se destroza
hasta llegar al luto; no hay raíces
para el hombre; todo descansa apenas
sobre un temblor de lluvia?

En los oídos españoles, las palabras de Torres-Ríoseco despiertan ecos ya olvidados: "El poeta hispanoamericano tiene un deber humanitario que cumplir, ya que, como todo individuo, vive en el

seno de una sociedad que debe proporcionarle los dos elementos básicos de su existencia: libertad y belleza. Sin libertad—lo hemos visto en las sociedades totalitarias de Alemania e Italia—, sus temas pierden vigor y actualidad y se reducen a frías abstracciones, a símbolos pálidos de una realidad que no puede comentar, cuando no a pura propaganda demagógica" (pág. 595). El poeta, eterno centinela de la libertad, democracia, opresión política, opresión de ideas... ¡Qué bellas palabras para terminar un discurso en un Parlamento decimonónico!

Torres-Ríoseco ejemplifica su teoría. Nada de abstracciones frías. Ejemplos: "Hoy mismo, los poetas más destacados de nuestro continente—César Vallejo, León Felipe y Pablo Neruda—se convierten en símbolos de libertad y de dignidad humana al enfrentarse con tiranuelos criollos y peninsulares. Estos poetas encarnan la dignidad en su forma más pura..." (pág. 596). El mundo actual se desintegra lentamente, con angustia. "En medio de la universal desintegración y de la angustia, ceder al vértigo de lo erótico, entregarse al paroxismo fugaz (por eso una y otra vez buscado) de las fuerzas elementales de nuestra vida, es un desesperado intento de huída y de romper la radical soledad" (Amado Alonso, *obra citada,* págs. 314-15). Esa es la actitud de Neruda. Para él somos fieras "al acecho de un metro de piel fría" y el amor, simple ejercicio de las más sucias e inconfesables apetencias. La dignidad humana y el valor de la obra poética, al parecer, no son términos de una igualdad matemática.

No comprendemos cómo el artículo de Torres-Ríoseco ha sido publicado entre otros dos: uno, de Lorna Lavery Stafford, sobre historia crítica y dramática de *La prudencia en la mujer*, y otro, de J. B. Trend, sobre *Rusticatio mexicana.* ¡Cuántos discípulos de Rousseau, del Rousseau de los derechos del hombre, harían suyas estas palabras: "El poeta no puede vivir en un ambiente de miseria moral y de fealdad. Su misión es entonces clara: debe convertirse en un reformador social; debe contribuir a la creación de una comunidad armoniosa y justa, en que todos los seres disfruten de todos los beneficios de la existencia." ¡Ni siquiera en esto es original Arturo Torres-Ríoseco!

A. C. P.

JORNADAS BIBLIOTECOLOGICAS CUBANAS.—Se han celebrado recientemente en la Habana las primeras Jornadas Bibliotecológicas Cubanas, organizadas por la Asociación Nacional de Profesionales de Biblioteca, con la colaboración del Centro Regional de la U. N. E. S. C. O. en el Hemisferio Occidental y de la Escuela de Bibliotecarios de la Universidad de la Habana.

Dos fines esenciales perseguían los organizadores de estas Jornadas: en primer lugar, reunir a todos los bibliotecarios y personas interesadas en los problemas del libro y su difusión, para cambiar ideas sobre las dificultades que encuentran las bibliotecas en Cuba y hallar aquellas soluciones capaces de conducir al mejoramiento de ellas y a la organización de un servicio bibliotecario en todo el país; en segundo lugar, fomentar el establecimiento de relaciones más estrechas entre los bibliotecarios cubanos, a fin de alcanzar, a través de una colaboración más íntima, un mayor estímulo para los profesionales y un mayor beneficio para las bibliotecas.

Las recomendaciones que formuló la Asamblea Plenaria en su sesión de clausura, relacionadas íntimamente con el trabajo de la U. N. E. S. C. O., fueron las siguientes:

1.ª Que se apoye el *Manifiesto para Bibliotecas* editado por la U. N. E. S. C. O., y llamar la atención sobre la necesidad de organizar y estimular las bibliotecas infantiles, escolares, obreras, etc.

2.ª Que se apoye con entusiasmo el plan de la U. N. E. S. C. O.-O. E. A. sobre la posible creación de un Centro Latinoamericano para la preparación de bibliotecarios.

3.ª Que se gestione ante la Comisión Nacional de la U. N. E. S.-C. O. la creación, dentro de dicho Organismo, de un Comité de Bibliotecas y Bibliografía.

4.ª Que las Asociaciones y Escuelas de Bibliotecarios apoyen los planes de la U. N. E. S. C. O. en materia bibliotecaria y desarrollen la siguiente actividad específica:

a) Incluir en los programas de estudio de la Escuela de Bibliotecarios la enseñanza de los planes de la U. N. E. S. C. O. en materia bibliotecaria y bibliográfica.

b) Difundir las publicaciones y películas de la U. N. E. S.-C. O., así como fomentar la circulación y suscripciones del Boletín de la U. N. E. S. C. O. para las Bibliotecas públicas.

c) Difundir las ventajas de intercambios de libros, fomentados por la U. N. E. S. C. O.

5.ª Que se difundan y apoyen los programas que, en materia bibliotecaria, realiza la Organización de Estados Americanos.

E. C.

LA NOVELA INDIGENISTA Y LA POLITICA.—Según Luis Alberto Sánchez, "la novela es, indiscutiblemente, la expresión literaria más importante de la América del siglo XX". Una de sus tendencias preferidas, el realismo, ha explotado los temas del campo y de la ciudad con extraordinario éxito, no siempre debido a la bondad de las obras: la novela plantea, al reflejar la angustiosa situación social de su protagonista, un problema esencialmente político. Los románticos se sintieron atraídos por los asuntos exóticos, por la Naturaleza salvaje y las pasiones elementales. "Nuestra dicha consiste en vivir según la Naturaleza y la virtud", escribía Bernardino de Saint-Pierre al frente de *Pablo y Virginia.* Para Rousseau, Naturaleza y virtud vienen a significar lo mismo. Los modernistas buscaron en el trópico, en la selva, palabras de maravillosa resonancia para sus rimas, música nueva comparada con la decadente melodía de vocales de Europa. Pero estaba reservado al siglo XX el planteamiento del tema indio como bandera de combate contra la metrópoli. (Véase, por ejemplo, Aída Cometta Manzoni: *El indio en la poesía de América española.* Buenos Aires. J. Torres. 1939.) Dentro de la rigidez impuesta por ejemplos clásicos: el protagonista, sojuzgado, con el caballo y la guitarra como único patrimonio; el blanco despótico; el ambiente brutal; el amor rápido y las fuerzas oscuras de la Naturaleza. José Hernández trata ya el problema social y político del gaucho:

Vive el águila en su nido,
el tigre vive en la selva,
el zorro en la cueva ajena,
y en su destino inconstante,
sólo el gaucho vive errante
donde la suerte lo lleva.

Es el pobre en su orfandá
de la fortuna el desecho,
porque naides toma a pechos
el defender a su raza.
Debe el gaucho tener casa,
escuela, iglesia y derechos.

Y han de concluir algún día
estos enriedos malditos.

En la novela, el problema pasa a primer plano. La influencia decisiva de *La vorágine* y de *Doña Bárbara*, puede rastrearse en otras del mismo asunto y parecido escenario. Existe ya un género, cerrado, perfectamente definido. Cambiará el paisaje; pero, en el desierto o en la selva, en el rancho o en la hacienda, los tópicos se repiten con insistencia, sin originalidad. Así, en la novela *Jaraguá*, de Napoleón Rodríguez Ruiz, publicada por la Editorial Universitaria, volumen XXI, en San Salvador. No falta ningún rasgo. Telón de fondo: el llano inmenso y mísero, manchado alguna vez por pequeñas colonias de morros; el calor sofocante, la lluvia incontenible, la hacienda bajo el látigo del déspota (un español). Y los personajes necesarios para hilvanar el drama: Loncha, hija del dueño y de una campesina guatemalteca, violada en una noche de amor salvaje; los honrados trabajadores, Marcia y Ciríaco; el señorito, Manuel; la Silveria, versión salvadoreña de la Celestina, representante de las tradiciones populares, de lo indígena; Salvador Mirón, el patrón; Pedro Ramos, el administrador servil; Nicasio (Jaraguá), exaltación del indio noble, sufrido; la Janda, el amor natural, sencillo; la europea, ejemplo del amor decadente; el zonto, supersticioso y elemental. Y la atolada, y el velatorio, y el rodeo, y la guitarra... No falta un tópico. Y tampoco el insidioso ataque a España. Habla don Salva, el español enriquecido en América: "Colón no echó mal ojo cuando enfiló sus destartaladas carabelas hacia América. Como quien dice al Paraíso. Europa se moría de hambre; los presidios se llenaban de ladrones; los más, por robar un chancho o un ave de corral, para dar de almorzar a sus mujeres e hijos, que tal vez tenían varios días de comer sólo raíces. El bandidaje, en forma de cuadrillas de salteadores, hacía imposible trasladarse de una provincia a otra, y menos de un país a otro, y todo por falta de dinero y de trabajo. Pero el dichoso Colón, que no era otra cosa que un desesperado navegante con buena estrella y con los bolsillos exhaustos, puso proa hacia acá, y ¡vaya si halló algo que mandarle al rey! Como que al sólo pisar tierra contempló pasmado que sus calzas de misérrimo poeta florentino se hundían en oro, se ponían doradas y brillantes, se convertían en oro quizá, como en un delicioso cuento árabe. Después...; bueno, después se exprimieron las ubres, se mataron indios, se violaron doncellas y profanaron los templos. ¡Qué más da! Son gajes de la conquista. ¡Después de todo, diría Colón, aquí hay muchos indios, y sólo sirven de estorbo con esas sus condenadas flechas! ¡A acabar

con ellos!" Y así, mucho más. Habla don Salva, naturalmente; pero el doctor Napoleón Rodríguez Ruiz, "catedrático de varias ramas de Derecho y escritor sobre temas jurídicos", no desmiente las palabras del patrón.

El indio se ha "vengado" del conquistador, héroe indiscutido, personaje de leyenda caballeresca en los poemas épicos; ha roto, por fin, como Jaraguá, las cadenas de la llamada esclavitud española. Pero conviene dar la voz de alarma: como decía muy bien Luis Alberto Sánchez, la novela indigenista ha mejorado poco la condición social de esas víctimas y contribuído mucho a extender el comunismo en las tierras católicas de América. A bastantes escritores de allá les convendría recordar las palabras de Gomara sobre el descubrimiento y la conquista, el más portentoso acontecimiento de la Humanidad después de la encarnación y nacimiento del Hijo de Dios. Y leer también, ¿por qué no?, libros tan conocidos por los niños como *Los exploradores españoles del siglo XVI*, de Charles F. Lummis. Y un poco más adelante, la *Idea de la Hispanidad*, de Manuel García Morente, y la *Defensa de la Hispanidad*, de Ramiro de Maeztu.

A. C. P.

EVOLUCION DEL PERONISMO.—Uno de los asuntos mundiales de más profunda significación para el futuro, y mayor aún desde un punto de vista español o hispánico, es el fenómeno peronista y, en general, el movimiento de independencia económica hispanoamericano, que ya calificamos hace meses, atentos a un estudio constante de la realidad social de aquellos pueblos hermanos, como un acontecimiento cuya importancia sólo guarda proporción con la etapa cubierta por ellos mismos en los años de emancipación política de nuestro antiguo Imperio.

Ahora encontramos un estudio muy competente y pormenorizado del proceso de evolución sufrido por el peronismo argentino hasta la primavera pasada, en *Esprit*, de agosto, firmado por Elena de la Souchère, cuyos aspectos principales, agudamente observados, creemos interesante resumir.

Abiertamente enfrentada hasta esas fechas a la influencia yanqui—aunque con posterioridad haya modificado su actitud—, como lo demostró el discurso de Perón del 1 de mayo último, acusando a EE. UU. de la responsabilidad de los atentados de Buenos Aires

en esta primavera, Argentina aparece hoy como el hogar de un movimiento de unión cuyo motor es el deseo de los pueblos sudamericanos de sustraerse al dominio económico yanqui. Así se vuelven hacia el Gobierno de Buenos Aires todos los movimientos de tipo nacionalista reivindicador aparecidos en Hispanoamérica en los dos últimos años, para pedirle ejemplo, alientos y subsidios. Como, por otra parte, la rápida industrialización argentina reclama un consumo cada vez mayor de las materias primas del continente, es también la única que está en condiciones de valorizar la producción de los países vecinos y permitirles, por tanto, escapar al actual dominio del cliente único. Ello ha llevado a Argentina a la rivalidad con los EE. UU. en el mercado hispanoamericano de primeras materias y ventas, y ha vinculado en cierto modo la suerte del movimiento iberoamericano de independencia económica al desarrollo de la experiencia peronista.

En el aspecto interior, Perón ha tenido que desembarazarse del tentáculo de intereses del capital inglés, combinado con el poder agrario de los grandes estancieros, primera fuerza del país, cuyos representantes han venido gobernándolo casi sin interrupción hasta el golpe de junio de 1943. No había opción para Argentina fuera del dilema de industrializarse, liberada del capital inglés, o continuar siendo un pueblo semicolonial, en el que, como reveló Perón el 8 de agosto de 1945, la desnutrición había alcanzado tal proporción en los campos que el 50 por 100 de los reclutas rurales venían a quedar inútiles para el servicio militar por taras o defectos físicos. El 7 de julio de 1947, Perón pudo dar lectura ante los cuerpos legislativos de la nación, con motivo del CXXXI aniversario de la proclamación de la independencia de la República, y en la misma sala de San Miguel de Tucumán donde aquella proclamación tuvo lugar, a una solemne "Declaración de independencia económica".

La actitud social de Perón y el atractivo sentimental de la presencia de Evita atraen desde los primeros momentos a la masa obrera, apenas trabajada antes por ideologías extremistas. El nivel de vida obrera crece sensiblemente al comienzo del primer plan quinquenal (1946-51). Pero frente al aumento de salarios, los latifundistas y grandes industriales aumentan precios, y comienza la carrera inflacionista. Perón se ve obligado a negociar, en 1950, un empréstito de 125 millones de dólares con Norteamérica, aunque no repite el gesto para evitar caer bajo su dependencia. Las dos malas cosechas de 1950 y 1951 hacen terminar, en medio de un ambiente difícil, el primer plan. El índice de los precios oscila

por entonces entre 500 y 900, según los artículos, con relación a 1943. Perón busca sin cesar uniones aduaneras, a ser posible con toda Hispanoamérica. Los salarios se mantienen bloqueados para contener la inflación, aunque ya no lo consigue. La propaganda de izquierdas comienza a actuar a fondo en torno a los precios altos, al despilfarro administrativo y de los privilegiados, a los gastos militares, etc. El clima cargado de la primavera del 53 demuestra que el desplazamiento a la derecha no ha llevado a la solución de la crisis económica. La masa obrera amenaza caer en la oposición, y se produce una aguda tensión entre la C. G. T. y el Gobierno.

Un nuevo desplazamiento a izquierda se manifiesta en la sustitución de Freire, ministro de Trabajo, por un hombre de confianza de los Sindicatos, y en la caída en desgracia y muerte posterior de Juan Duarte, el más odiado de los beneficiarios del régimen. La cólera popular se calma. Ante la ola de atentados, el Gobierno consigue centrar de nuevo la atención pública en el problema extranjero. Y junto a la toma de posición abierta contra EE. UU. se decreta la reforma agraria, se persigue a los partidos de derecha y se disuelve el Jockey Club, símbolo del capitalismo argentino. El segundo plan quinquenal sigue adelante, a pesar de la muerte del gran economista Miguel Miranda, tan difícilmente sustituíble; además de la industria, se trata de transformar las estructuras agrarias. Pero el régimen argentino sigue enfrentado con el problema de que sólo la aportación de grandes capitales—y no se veía fácilmente hasta esta primavera cómo pudieran éstos ahora dejar de ser extranjeros y explotadores—sería capaz de evitar la tendencia a la paralización del esfuerzo económico emprendido y el consiguiente riesgo de aumentar el paro y la penuria.

Un factor que apresuró la citada vuelta a la izquierda fué también el abandono por el partido comunista de la benévola neutralidad con que venía presenciando el forcejeo antiyanqui del régimen, pues las dificultades de éste le eran propicias y la prolongación del estancamiento de salarios comenzaba incluso a retirarle simpatías entre sus adeptos. Por su parte, es claro que el justicialismo, entregado a la causa de la clase obrera, que es su propia fuerza, sólo puede suplantar a los grupos de izquierda asumiendo su función social. No obstante las declaraciones de Dulles de que la extensión del movimiento antiyanqui en el mundo hispanoamericano era una prueba de los progresos del comunismo, lo único que prueban, volviendo al comentario de la colaboradora de *Esprit*, es la manía yanqui de calificar de comunista todo lo que es contrario a los deseos de Wáshington, pues precisamente este nacio-

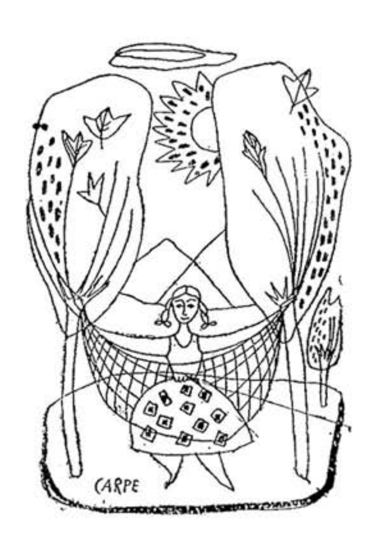
nalismo reivindicativo, cuya fidelidad a la herencia espiritual hispánica y cristiana han subrayado Perón y los movimientos análogos, constituye hoy la mejor garantía, después del sentido católico del pueblo, para que no se haya ido en masa al comunismo el inmenso y famélico peonaje rural de Hispanoamérica.

Sin embargo, con posterioridad a este resumen se han producido circunstancias imprevistas en Argentina, caracterizadas por la pacificación interior, la orientación declaradamente católica de la política del presidente y la actitud amistosa hacia Estados Unidos. De todo ello nos ocuparemos en una nota próxima.

M. L.

COLABORAN EN ESTA SECCIÓN:

ALFREDO CARBALLO
ENRIQUE CASAMAYOR
MANUEL LIZCANO



ESPAÑA EN SU TIEMPO

HOMENAJE A ARCHER M. HUNTINGTON.—En 1952, el Departamento de Español de Wellesley College ha rendido homenaje, justo y hace mucho esperado, a Mr. Archer M. Huntington, cuyo nombre ha de encontrar siempre, entre los españoles, profundo agradecimiento. Huntington pertenece a ese grupo de norteamericanos que, viajeros un día por el mapa ibérico, supo y quiso entendernos, más allá de las típicas castañuelas, de las plazas de toros y del sol andaluz, ardiente y generoso. Vuelto a su patria, procuró que su actitud encontrase imitadores, y para todos ellos creó un maravilloso centro: la Hispanic Society of America.

España ha contado siempre en Estados Unidos con una minoría favorable. Descubridores del Nuevo Mundo y colonizadores de la misma tierra estadounidense, los españoles representaban también, con Italia, para los norteamericanos la encarnación del romanticismo mediterráneo. Al margen de esa corriente afectiva, sentimental, nada despreciable—recuérdese a Wáshington Irving—, el estudio sistemático, científico, del español y de la literatura española adquirieron rápida importancia y categoría por obra de profesores como Ford, Carolina Bourland, Lang, Schevill, Pietsch, Rennert, Marden, Northup, Buchanan, Espinosa, Fizt-Gerald, Keniston, Crawford y otros muchos, promoción escogida de los hispanistas por el año 25. Estaba reservado a Archer M. Huntington el honor de construir, con la Hispanic Society of America, el hogar de esa gran familia. En 1920 escribía Federico de Onís estas palabras: "Mr. Huntington, mejor español que nosotros mismos, ha ido recogiendo paciente y piadosamente toda la parte de nuestro caudal artístico que andaba ya perdida por el extranjero. Cuando ha hecho por su cuenta excavaciones en España, allí han quedado siempre los originales. Y gracias a este esfuerzo, sin daño ninguno para España, ha resultado el beneficio inmenso de salvar para la posteridad tantas riquezas bibliográficas y artísticas, que hubieran permanecido ocultas o hubieran acabado por perderse tal como andaban desperdigadas por el mundo." Antología de la vida española, la Hispanic Society of America ha extendido su ayuda generosa a las más diversas manifestaciones de la cultura hispánica de nuestros días: Sorolla, Zuloaga, Rubén, Guimerá, J. R. Jiménez, Menéndez Pidal, Ramón Pérez de Ayala, etc. Gracias a Huntington,

entre Broadway y Riverside Drive, España tiene abierta una cátedra viva y un ejemplar museo de la obra de nuestro espíritu.

Un importante grupo de profesores españoles, con don Ramón Menéndez Pidal al frente, ha contribuído al homenaje. Narciso Alonso Cortés estudia el lastre clasicista en la poesía española del siglo XIX: odas, romances, elegías; poesía artificial y artificiosa, mediocre y con justicia ya en olvido. Agustín González de Amezúa destruye parte de la leyenda que rodea a *la Calderona,* a la que se han atribuído, entre otros, muchos episodios de la vida de su hermana, María. José Manuel Blecua reúne interesantes pormenores sobre los recursos empleados por Herrera para señalar las erratas de las *Obras de Garcilaso,* lanzadas ya a la lectura pública. Casalduero revela la estructura de *El Diablo Mundo,* de Espronceda. Carlos Clavería fija las relaciones existentes entre el pensamiento de Unamuno y el de Croce y el de Leopardi. Rafael Lapesa pretende, con innegable acierto, escribir una nueva biografía de Gutierre de Cetina con datos viejos. El estudio de Navarro Tomás sobre el octosílabo es de desear que constituya uno de los capítulos de la historia de la métrica española, todavía no escrita. Al mismo tema, aunque considerado desde otro punto de vista, aporta interesantes noticias Pedro Salinas: *El romanticismo y el siglo XX.* Homero Serís señala varias lagunas en la investigación de nuestra literatura. Menéndez Pidal recuerda uno de los aspectos más conocidos de su obra: sus trabajos sobre el romancero y la suerte del mismo en tierras de América.

De los artículos de colaboradores extranjeros, merecen destacarse los de Bataillon (melancolía—¿renacentista o judía?—en Montemayor y Antonio de Villegas), Courtney Bruerton *(La ninfa del cielo, La serrana de la Vera* y otras obras del mismo tema), W. L. Fichter (estudio para la fijación de la autoría de ciertas comedias de Lope por medio de la sinalefa, diéresis, etc.), Stepehn Gilman (realismo y épica en *Zaragoza),* Helmut Hatzfeld (situación de los estudios de estilística hispánica), Yakov Malkiel (sobre *duende, dondo, duendo, dondio* y *dundo),* Leo Spitzer (sobre *cobarde)* y Jean Sarrailh (el tema español en Balzac).

A. C. P.

SALAMANCA TIENE SU MUSICA.—Entre lo mucho de grande y bueno que ha sacado a relucir el VII Centenario de la Universidad de Salamanca—en cuyos actos han estado representados casi todos los países hispanoamericanos, con los rectores de sus principales Universidades e incluso tres ministros de Educación Nacional—, es digno de señalarse un aspecto cultural poco común en este tipo de conmemoraciones. Claro está que son frecuentes los conciertos como actos festivos; pero no es así en cuanto al hecho de relacionar íntima y sustancialmente la música con la intención espiritual con que se conmemora. Y aquí tenemos, como un hermoso ejemplo de inteligencia y de sensibilidad creadora, la primera audición de una nueva música—1953—para la eterna Universidad de Salamanca: *Música para un códice salmantino,* de cuya partitura es autor nuestro Joaquín Rodrigo, primer músico español de nuestro tiempo.

Salamanca, en estos actos centelleantes, ha tenido no sólo música, sino—como dice Enrique Franco en *Arriba*—"su música": desde Salinas, Victoria y Juan de la Encina hasta Manuel de Falla y la más nueva de Joaquín Rodrigo.

Joaquín Rodrigo ha seguido una costumbre tradicional en él: acompañar cada música nueva de un breve análisis. En el de la "cantata" nos da una clave irrebatible para el enfoque de la crítica: su intención fué "evocar". Evocar la Salamanca de Unamuno, apoyándose en diez estrofas de don Miguel. Es el bajo como la voz del poeta, y forman coro y conjunto instrumental el paisaje evocador. De donde deducimos que había que hacer en la "cantata" otra cosa además de "evocar": protagonizar, acertar con el tono del pensamiento y con la música de la declamación. Y ponerlo todo al servicio de una idea fundamental: Salamanca.

Hay un tema principal, tanto que casi no deja de sonar a lo largo de toda la obra. Tema "con inflexiones de cantiga"—dice Rodrigo—, emparentable, por tanto, con otros anteriores del autor —recordemos la canción sobre versos de Gil Vicente del año 1925—. El tema es blando, femenino, amoroso, de viejas resonancias. De él hace motivo Rodrigo para la alegre "introducción" de un "canon" libre a ocho voces de difícil trabajo, en el que calibró con exactitud la valoración de timbres. Aun dentro de la forma estricta del "canon" no falta la intención de "evocar", de "pintar". Ejemplo: la entrada del corno trazando un rústico y "azampoñado" contrapunto a la flauta. El "canon" crece en potencia, se aprieta en escritura y se resuelve, como se inició, en el solitario cantar del tema por la viola.

El bajo canta sobre potentes unísonos. Lanza la retórica bellísima de los versos, gravemente líricos:

Alto soto de torres que al ponerse
tras las colinas que el celaje esmaltan,
dora a los rayos de su lumbre el padre
sol de Castilla.

Pronto la declamación del bajo encuentra resonancia en el conjunto coral. Cantan las voces blancas presentando un tema derivado: "atmósferas melódicas", dice el autor de esta suerte de intervenciones. El clima de ternura poética queda establecido ya para toda la cantata. Dentro de él se mueven elementos decorativos, pasajes de comentario. *Duerme el sosiego y la esperanza duerme,* y la orquesta y las voces subrayan para servir la evocación. Canta el "cuco", el familiar "cuco" de Rodrigo, esta vez más serio y sentimental.

El tono tierno se quiebra de repente. Ataca el solista la estrofa: *Al pie de tus sillares, Salamanca,* y grita el coro con voces de "fanfarria". Otro elemento familiar de la música rodriguera: el sentido heroico pregado de "fanfarrias". *Entre tus piedras de oro aprendieron a amar los estudiantes:* las voces blancas aparecen lejanas, como un ondear del recuerdo lejano, casi dormido. Esto como fondo, sobre el que el arpa desgrana músicas conocidas con sabor de "campos de jugosos frutos". Al fin, todo se pierde en el temblor inmaterial de las voces de mujer, la atmósfera se aquieta, el tema se diluye, la "cantiga" parece deshacerse entre nubes.

La *Música para un códice salmantino* nos presenta a un Rodrigo conocido. El mismo señala referencias: *Cantiga de Gil Vicente, Canto de San Juan de la Cruz* y—sobre todo—*Ausencias de Dulcinea.* Aun podríamos añadir un título más ligado todavía a la "cantata" en su más escondida veta lírica: el *Romance del Comendador.* Pero debemos señalar como notas nuevas o más acentuadas que en composiciones anteriores: el "canon" que inaugura la cantata, el "lirismo" como fruto madurado, como convicción en el quehacer del músico y la original alianza de todo: escritura actual —la politonalidad triple aparece—, abstracción musical pura—el "canon" puesto al día—, el fluir sincero y tiernísimo de la voz que canta y el arrebato expresivo. Y la consecuencia con los diversos elementos de una música perfecta de unidad y cohesión. Síntoma de madurez del compositor: hacerse un "clásico" de sí mismo.

E.

DOS GRANDES TRIUNFOS DE ESPAÑA.—Ya las prensas y revistas del mundo civilizado han recogido al detalle los términos sustanciales de los acuerdos de España: primero, con la suprema Jerarquía eclesiástica, y, después, con los EE. UU. Dos aspectos distintos, cara y cruz de la actitud exterior ante España, que vienen a dar profundidad y volumen a la obra callada y sola de los españoles durante los largos catorce años que van desde la terminación de la guerra civil hasta el instante de la llamada a España ante el peligro oriental. Dos grandes triunfos de España.

El primero, al firmarse el nuevo Concordato con la Santa Sede que, en frase del ministro de Asuntos Exteriores, señor Martín Artajo, es "un Concordato de nuevo cuño: sistematización jurídica de un régimen casi ideal de relaciones entre la Iglesia y el Estado". En este sentido, la importancia que la prensa mundial ha concedido al nuevo acuerdo se desvanece ante la trascendencia que éste tiene en sí mismo, como auténtica catedral jurídica, coronación armónica de una fructífera cooperación entre las dos sociedades perfectas que, sin introducirse la una en el terreno propio de la otra, han cooperado con lealtad y entusiasmo en beneficio del indivisible ser humano, que es súbdito de ambas. El Estado reconoce a la Iglesia, por ejemplo, el derecho a comunicar directamente con sus fieles, sin necesidad de "pase regio" alguno, y el crear sus propios establecimientos de enseñanza, y se compromete a sostenerla—como ya lo venía haciendo—en el orden económico, de acuerdo con el compromiso aceptado por el Estado en el pasado siglo al secularizar los bienes del clero. La Iglesia, por su parte, confirma al Estado el derecho de presentación de obispos y provisión de parroquias y otros beneficios. Además, se reconoce plena validez a la estipulación del artículo 6.º del Fuero de los Españoles, que otorga la protección estatal al catolicismo, como religión oficial, y concede a las otras religiones libertad de culto privado. Este convenio es el primer Concordato firmado en más de un siglo, y sustituye al anterior, de 1851, y a las disposiciones posterios, varias de las cuales refunde e incorpora. Su peculiaridad, señalada por *L'Osservatore Romano* el 27 de agosto, consiste en que "no ha sido estipulado para poner fin a un estado de discordia..., sino más bien para corroborar y estabilizar una situación de hecho ya existente". En segundo lugar, la firma en Madrid de tres convenios, por los que los Estados Unidos darán a España ayuda militar y económica, que apresurará su ya rápida recuperación. La primera nación que venció al comunismo en buena lid encontrará ahora el apoyo que se le ha regateado antes, mientras

lo recibían países mimados por Rusia e incluso comunistas. Con ello ha sido vencida la maldición de Potsdam y cerrado el período en que el veto ruso logró paradójicamente separar de los Estados Unidos y del mundo occidental a la nación que más claramente ha demostrado su capacidad política y militar frente al comunismo. Es de señalar que la duración de estas negociaciones se ha debido precisamente al deseo español de asegurar su propia soberanía militar y económica y su deseo de lograr una cooperación con Norteamérica que no equivalga a una sumisión. La firma de los acuerdos es una nueva victoria de España enfrente de las grandes potencias europeas, siempre tentadas por un irresoluto neutralismo.

C.

LAS CIENCIAS DE LA ADMINISTRACION EN ESPAÑA.—Decía Ortega y Gasset que la Administración era la periferia del Estado, la zona del Estado que entraba en contacto con los individuos. La Administración—decían los clásicos de la ciencia administrativa española, tales como Alejandro Oliván y Manuel Colmeiro—acompaña al hombre desde antes de nacer hasta después de su muerte, ya que se ocupa de regular las medidas sanitarias de protección de la mujer embarazada y regula también la policía de los cementerios, tan al detalle estudiada por el fallecido catedrático español don Recaredo Fernández de Velasco, que es acaso el administrativista español más conocido en América hispana.

Extraño nos parece el escaso conocimiento que en América española se tiene del catedrático santiagués don Manuel Colmeiro Penido, acaso la figura eje y central de la ciencia de la Administración en España, entre Oliván, considerado como más representativo de los fundadores, y Gascón y Marín, como la figura más representativa de la ciencia administrativa contemporánea. Y digo que parece extraño, pues la primera edición de la obra de Colmeiro, que aparece en 1950, se publica simultáneamente en Lima, Santiago y Madrid.

Con motivo de cumplirse el cincuentenario de la docencia de Gascón y Marín, se publicó un volumen de estudios por el Instituto de Administración Local, en el que puede estudiarse todo lo relativo a la labor de este profesor.

A partir de 1939 se desarrolla en España una extraordinaria

afición por los estudios del Derecho Administrativo y la ciencia de la Administración, de la que son buen ejemplo las publicaciones de los catedráticos Segismundo Royo-Villanova, Manuel Balbé Brunés, Laureano López Rodó y Fernando Garrido Falla.

En el Instituto de Estudios Políticos se creó una Sección de Administración, que ha influído notablemente en la evolución de la ciencia administrativa española. Jordana de Pozas es el jefe de esta Sección y el animador e inspirador de la revista, en la cual se han dado a conocer jóvenes administrativistas tan destacados como Serrano Guirado, González Pérez, García de Enterría y Villar Palasí.

La Administración puede decirse que hoy se nos aparece como ubicua y pancrónica. Ubicua porque aparece por todas partes, y hoy no existe zona de la vida humana y social que, de una manera o de otra, no aparezca afectada por la Administración. La Administración entra en conexión con todas las manifestaciones de la vida social, bien simplemente legislando o reglamentando, bien ejerciendo mera actividad de policía negativa o, finalmente—y son las fórmulas que hoy más se emplean—, acudiendo a la actividad de fomento o a la más plena y realizadora del servicio público.

El pancronismo o pancronicidad de la Administración no es otra cosa que su carácter de actividad incesante. La característica más destacada del servicio público es la continuidad, la imposibilidad de su interrupción. La actividad administrativa es una actividad que no cesa.

Al hacer el panorama de la ciencia de la Administración actualmente en España, no debe omitirse una referencia a las nuevas manifestaciones de ramas científicas que se van desgajando del viejo tronco administrativo.

El derecho de entidades locales, la ciencia del Derecho Social o Laboral y la ciencia del Derecho Financiero, aparecen como tres manifestaciones de la ciencia administrativa, que van adquiriendo ya en España silueta propia.

El Derecho Social, que se cultivaba ya desde 1932 por Martín Granizo, García Oviedo y Gallar Folch, adquiere un desarrollo extraordinario después de 1939, como se advierte en las obras de Pérez Botija y Hernáiz Márquez. La *Revista del Trabajo* y los *Cuadernos de Política Social* constituyen la fuente más importante para el estudio de la evolución de esta disciplina.

Las ciencias municipales, aparte de obras tan notables como la de Posada, Jordana de Pozas y Bermejo Gironés, cuentan con un órgano periódico de gran trascendencia, como es la *Revista de*

Estudios de la Vida Local, publicada por el Instituto de Estudios de Administración Local, que dirige Carlos Ruiz del Castillo.

Por lo que se refiere a la ciencia y el Derecho Financiero, la mención de nombres tan destacados como Larraz, Viñuales, Carande, etc., etc., debe unirse a la labor de equipo manifestada en la publicación de la *Revista de Derecho Financiero*, que dirige Fernando Sáiz de Bujanda.

Con esto hemos querido contribuir a la formulación de un posible estudio más amplio sobre la situación actual de las ciencias de la Administración en España y del desarrollo que han tenido en estos últimos veinte años.

Creemos que esto es útil para los países hispanoamericanos, pues en los libros que sobre las ciencias administrativas nos llegan del otro lado del mar no se advierte siempre, y para ser exactos diremos que no se advierte casi nunca, un conocimiento, siquiera sea somero, de cuál es el estado actual de las ciencias administrativas en España, y ni siquiera hay mención de nombres que, como Colmeiro, igualmente puede citarse como creador del Derecho Administrativo español que como iniciador del Derecho Administrativo peruano.

J. G. H.

COLABORAN EN ESTA SECCIÓN:

ALFREDO CARBALLO
ENRIQUE CASAMAYOR
JUAN GASCON HERNANDEZ



BIBLIOGRAFIA Y NOTAS

BIBLIOGRAFIA DE LA LITERATURA HISPANICA

Por propia experiencia saben los estudiosos—y aun los investigadores de un tema concreto—las dificultades que representaba, en sus trabajos sobre literatura española, la falta de una bibliografía de la misma. Como primer—y casi único—instrumento disponíamos de las indicaciones de algunos textos —Fitzmaurice-Kelley, Ticknor, Hurtado y González Palencia, sobre todo—y de revistas de reconocido prestigio. Utiles medios, sin duda, pero muy limitados. ¡Cuánto tiempo perdido en comprobar las referencias, inexactas muchas veces, y el escaso valor de los trabajos, por no incluir recensiones o críticas sobre ellos! Las revistas permiten al lector seguir la marcha general de los estudios sobre literatura española; pero el considerable número de tomos publicados constituye también un obstáculo para la rápida consulta.

La empresa de recoger las papeletas bibliográficas—aunque sólo fuesen las más importantes—de nuestra literatura parecía exigir un trabajo de equipo o largos e inacabables años de esfuerzo personal. Empresa difícil, expuesta al desaliento, oscura, y que obliga a ofrecer múltiples posibilidades a la investigación a costa de renuncias propias. La urgente necesidad, sentida por todos, de disponer de un corpus bibliográfico, ha movido a dos profesores a emprender tan ardua tarea. Con escasa diferencia de tiempo, han visto la luz el *Manual de Bibliografía de la literatura española*, de Homero Serís (1.ª parte. Centro de Estudios Hispánicos. Syracuse University. Syracuse. Nueva York, 1948) y la *Bibliografía de la literatura hispánica*.

El Consejo Superior de Investigaciones, después de una larga etapa de dudas, confió la realización de ese corpus a José Simón Díaz, bibliotecario y catedrático de Literatura y Lengua españolas. En breve plazo—si tenemos en cuenta la amplitud del tema y los medios precisos para desarrollarlo—, Simón ha publicado ya tres tomos de su obra, aparte de numerosos estudios bibliográficos y críticos sobre asuntos relacionados con nuestra literatura.

Tema y límites de la obra.—El título revela ya los límites de la *Bibliografía*. La unidad de conceptos y sentimientos del mundo hispánico han impreso en su literatura unas líneas generales comunes, aunque no isócronas siempre. *Bibliografía de la literatura hispánica,* porque recoge no sólo las múltiples manifestaciones de España, sino también las de, en otros tiempos, provincias del Imperio: Filipinas y América del Sur. Las ventajas de abarcar tan amplio campo resultan evidentes: muchos aspectos de la literatura hispanoamericana —lenguaje barroco, por ejemplo—quedarían incompletos sin su referencia al punto y al momento de origen; algunas líneas de la española—épica culta, modernismo—no encontrarían justa comprensión, desarraigadas del marco geo-

gráfico e históricoliterario en que se mueven sus héroes y se desarrollan sus hazañas.

Simón Díaz adopta así una actitud clara en el debatido problema de la integración de la literatura española y de la hispanoamericana en una superior unidad: la hispánica. Algunos críticos—Menéndez Pelayo, Groussac, Carlos Roxlo, Cejador, Salcedo, etc.—defendieron la dependencia de la literatura de América del Sur a la española. Conviene recordar las palabras de Menéndez Pelayo, no tan rigurosas como ciertos historiadores de allá han creído: "Nosotros también debemos contar como timbre de grandeza propia y como algo cuyos esplendores reflejan sobre nuestra propia casa, y en parte nos consuelan de nuestro abatimiento político y del secundario puesto que ocupamos en la dirección de los negocios del mundo, la consideración de los cincuenta millones de hombres que, en uno y otro hemisferio, hablan nuestra lengua, y cuya historia y cuya literatura no podemos menos de considerar como parte de la nuestra" (*Historia de la poesía hispanoamericana*, tomo I. Madrid. Librería de Victoriano Suárez. 1911, pág. 12). En su antología, Menéndez Pelayo dió "entrada oficial" a *la poesía castellana del otro lado de los mares* en el tesoro de la literatura española, "al cual hace mucho tiempo que debiera estar incorporada" (*ob. cit.*, pág. 13). Los partidarios de una separación absoluta entre las literaturas de ambos lados del océano—Luis Alberto Sánchez, por ejemplo—afirmaban que la comunidad de lengua y de raza no constituían motivos suficientes para la integración hispánica: "Son muchos los ensayos de sistematización de la literatura americana. Casi todos tienen en vista un hecho principal: la literatura de América Latina o Indoamérica es sólo una provincia de la española, porque usan el mismo idioma. Con tal concepto, las letras estadounidenses deberían insertarse en las inglesas; las belgas, en las francesas, y las del Brasil corresponderían a Portugal" (*Nueva historia de la literatura americana*. Buenos Aires. Editorial Americalee. 1944, pág. 11). Pero el mismo Alberto Sánchez adopta más tarde una actitud conciliadora: "Aunque, en realidad, no existe todavía una completa cultura americana, nadie podrá desmentir el hecho de que América posee una personalidad inconfundible. Por consiguiente, es posible estudiarla como tal, como individualidad, relacionándola, desde luego, con sus antecedentes indohispanos y con sus afluentes anglofrancogermanos" (*ob. cit.*, pág. 12). Ningún español se atreve a afirmar que la comunidad lingüística y racial—adulterada en muchas naciones—sirvan para que, hoy día, la literatura argentina se estudie subordinada a la española. Ese criterio vale para otras épocas y vale por la comunidad de sentimiento y de pensamiento entre Hispanoamérica—suena mal América Latina; también es latina Italia y, un poco más allá, Rumania—y España. Arturo Torres-Ríoseco, propugnador de una literatura hispanoamericana independiente, afirma: "Cualquiera que fuese la influencia que las primitivas culturas aborígenes pudieran haber tenido sobre la vida española en general, el pensamiento colonial fué totalmente español, y cada vez más español con el transcurso del tiempo" (*La gran literatura iberoamericana*. Buenos Aires. Emecé, Editores, S. A. 1945, pág. 46).

La *Bibliografía* comprende desde las primeras a las últimas manifestaciones literarias. En cada época, las fichas quedan agrupadas respetando los límites geográficos; así se mantiene el sistema de coordenadas—espacio, tiempo—fundamentales en la creación, y la literatura hispánica se presenta con una fisonomía bien diferenciada.

Plan.—En el plan general de la obra, Simón ha dispuesto los distintos volúmenes en dos grandes apartados: primero y segundo, con cédulas agrupadas por materias; tercero y restantes, por autores. El tomo primero reúne los trabajos de carácter históricocrítico; el segundo, los bibliográficos; ambos catalogan las fuentes generales, intento provisional, superado después en los demás. El tercero sigue análoga distribución: antes de enumerar los manuscritos, ediciones, traducciones y estudios sobre los escritores, incluye las historias de la literatura, colecciones de textos, antologías, etc., sobre el período.

Método de trabajo.—Las cédulas de impresos han sido redactadas, en general, según las instrucciones vigentes en las bibliotecas públicas españolas. Abundantes ilustraciones gráficas contribuyen al mejor conocimiento de la obra. Indudable acierto ha constituído prescindir de abreviaturas y siglas en el título de las revistas: una errata, siempre posible, supone mucho tiempo perdido y, en último término, la inutilización de la ficha.

Todas estas notas, además de ciertas particularidades *(ex libris,* procedencia, encuadernación valiosa, etc.), sirven para caracterizar un libro. Pero, una vez conseguido esto, el lector no sabe, en muchos casos, adónde dirigirse para encontrarlo. Simón Díaz ha resuelto, casi siempre, este problema—enorme problema—indicando un lugar de consulta. En otras circunstancias, asaltan al lector dudas acerca de la bondad de la obra; para orientación del principiante ha añadido Simón, en muchas papeletas, críticas extrañas o propias y descripciones objetivas del contenido.

Contenido.—De la *Bibliografía de la literatura hispánica* han aparecido ya tres volúmenes. El primero, prologado por Joaquín de Entrambasaguas, cuenta con 4.506 fichas—algunas ocupan varias páginas—, distribuídas según los siguientes conceptos: historias de la literatura (Península Ibérica, América), colecciones de textos (Península Ibérica, América, Filipinas), antologías (Península Ibérica, América, Filipinas), colecciones folklóricas (Península Ibérica, América, judíos sefardíes), monografías generales (Península Ibérica, América, judíos sefardíes), monografías especiales (los mismos conceptos y Filipinas) y relaciones con las demás literaturas (influencias mutuas, influencia de otras literaturas en la castellana y España y de la literatura castellana en las extranjeras). Las papeletas correspondientes a las literaturas catalana, gallega y vasca aparecen distribuídas según los mismos conceptos. Cierra el volumen un triple índice: de autores y de obras anónimas, de bibliotecas y general.

Las papeletas del segundo tomo suman 2.124, clasificadas del siguiente modo: bibliografías de bibliografías (Península, América), biobibliografías generales: de literatura (castellana, con dos apartados: Península, América, y catalana) y de literatura y otras materias (castellana, con los dos apartados anteriores y el de judíos sefardíes) y catalana; biobibliografías especiales por temas (castellana: Península, América, Filipinas; catalana y vasca); por lugares (Península, Baleares, Canarias, Marruecos, América, Filipinas y extranjero); por características personales (anónimos, seudónimos, etc., Ordenes religiosas); índices de publicaciones periódicas e historia de la Imprenta, con catálogo de los de bibliotecas dispersas. Indices: de autores, de lugares, de materias, de bibliotecas y general.

El volumen tercero, con 6.778 papeletas, está consagrado a la literatura medieval castellana. Los autores aparecen clasificados por orden cronológico y, en cada siglo, según los distintos géneros literarios; caso de haber cultivado más de uno, figuran en aquel en que más destacaron.

Crítica.—Expuestos brevemente los límites, plan, realización y contenido de la *Bibliografía,* resulta innecesario ponderar su valor en el campo de nuestros estudios literarios. En pocos casos como en éste las palabras de elogio estarán más justificadas en la crítica laudatoria: por la paciencia, esfuerzo diligente y escrupuloso, visión clara y sistemática, inmediata y segura utilidad del autor y de la obra. Simón Díaz ha iluminado provincias tan difíciles de la literatura medieval castellana como las de las crónicas, cancioneros, romanceros y libros de caballerías. De todos son conocidas las dificultades que supone el estudio de un poeta del XV, distribuídas sus composiciones en cancioneros mal descritos: ahora, si no resuelto el problema, parece abordable gracias a la reproducción del título y de los dos primeros versos de todas y cada una de las poesías de esos repertorios. Aunque el primer volumen será superado en muchos aspectos por los siguientes, echamos de menos en él algunas subdivisiones o referencias en el índice. Por ejemplo: si el lector desea consultar un volumen de libros de caballerías en general, no encuentra en el índice la papeleta necesaria, ni en las colecciones de textos una subdivisión dedicada a ese concepto. De haber introducido esas subdivisiones, el volumen habría aumentado extraordinariamente de tamaño; tal vez hubiese sido más fácil la referencia en el índice. En el apartado de monografías especiales, la agrupación de las papeletas por conceptos amplios—por ejemplo, métrica—habría facilitado la búsqueda; en último término, un índice habría cumplido parecido servicio.

Nadie puede ignorar—y el autor mucho menos—que en trabajos de este género siempre escapan a los propósitos y laboriosidad del erudito y bibliófilo abundantes papeletas. Resulta humanamente imposible catalogar todas las referencias y acertar en su distribución. Pero, aun así, Simón Díaz ha sabido sortear con fortuna esas dificultades. Hemos repasado, con especial interés, el volumen tercero, y las omisiones, raras siempre, en ningún caso representan incompleta visión de un autor o de una obra. El generoso esfuerzo de Simón merece la gratitud de todos los hispanohablantes, y tal vez la mejor manera de expresar ese agradecimiento común sea añadiendo, en modesta suma, unas papeletas a su extraordinario corpus bibliográfico.

Poema del Cid: Schostakovsky, Pablo: *El "Poema del Cid" y el "Canto de la incursión de Igor" (Logos,* Buenos Aires, 1942, I, núm. 2, págs. 321-326); Northup, G. T.: *The "Poem of the Cid" viewed as a novel (Philological Quarterly,* Iowa, 1942, XXI, págs. 17-22).

Poema del Cid: Berceo, Alexandre y Fernán González; Forest, J. B. de: *Old French Borrowed Words in the Old Spanish of the Twelfth and Thirteenth Centuries with especial reference to the Cid, Berceo's Poems, the Alexandre and Fernán González (The Romanic Review,* VII, 1916, págs. 369-413).

Alfonso X: Scoy, H. A. van: *Alfonso X as a Lexicographer (Hispanic Review,* 1940, VIII, págs. 277-284).

Primera Crónica General: Donald, Dorothy: *Suetonius in the Primera Crónica General through the Speculum Historiale (Hispanic Review,* 1943, XI, páginas 95-115).

Primera Partida: Herriot, J. H. A.: *A thirteenth century manuscript of the Primera Partida (Speculum. A Journal of Medieval Studies,* Boston, 1938, XIII, páginas 278-294).

Calila y Dimna: Dietrich, Günter: *Beiträge zur arabisch-spanischen Uebersetzungskunst im 13 Jh. Syntaktisches zu Kalila wa Dimna,* Kirchhain, G. Zahn, 1937. (Reseña: Seifert, Eva: *Vox Romanica,* Zurich, 1939, IV, págs. 193-198.)

Auto de los Reyes Magos: Ford, J. D. M.: *Old Spanish Reading*, Boston. Ginn and C°, 1906 (sigue en su edición a Menéndez Pidal); Espinosa, A. M.: *Notes on the Versification of "El Misterio de los Reyes Magos" (The Romanic Review*, VI, 1915, págs. 378-401). Con edición: Giner de los Ríos, F.: *El auto de los Reyes Magos (Tierra Nueva. Revista de Letras Universitarias*, Méjico, D. F., julio-octubre, 1940, I, núms. 4-5, págs. 242-251); Espinosa, A. M.: *Synalepha in Old Spanish Poetry: a reply to Mr. Lang (The Romanic Review*, VIII, 1917, págs. 88-98); Mussafia, A.: *Zum altspanischen Dreikönigsspiel (Jahrbuch für romanische und englische Literatur*, 1865, VI, págs. 220-222).

Alfonso XI: Ríos y Ríos, Angel de los: *Nota presentada a la Real Academia de la Historia sobre el autor de la Crónica y Poema de Alfonso XI*, Madrid, 1866.

Cifar: Amado Alonso: *Maestría antigua en la prosa (Sur*, Buenos Aires, 1945, núm. 133, págs. 140-143).

Don Juan Manuel: Benito y Durán, Angel: *El hombre en sus pasiones y en su ordenación hacia el último fin, según el Infante don Juan Manuel en el Libro del Conde Lucanor*, Ciudad Real, Publicaciones del Instituto de Estudios Manchegos, 1948; Nykl, A. R.: *Arabic Phrases in "El Conde Lucanor" (Hispanic Review*, 1942, X, págs. 12-17).

Danza de la Muerte: Lang, H. R.: *Spanish "meldar" (The Romanic Review*, III, 1912, págs. 416-417).

Guillén, Pero; Lang, H. R.: *A propos de "Caçafaton" in the Rhyme-Dictionary of Pero Guillén (Revue Hispanique*, XVI, 1907, págs. 12-25).

Manrique, Jorge; Martínez Villada, Jorge; Jorge Manrique *(Revista de la Universidad Nacional de Córdoba*, XXXIX, núms. 3-4, 1952); Lida, María Rosa: *Una copla de Jorge Manrique y la tradición de Filón en la literatura española (Revista de Filología Hispánica*, IV, 2, IV-VI, 1942, págs. 152-171); Dornseiff, F.: *Das Geheimniss der Form von Manrique Coplas und Villon Ballade (Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 1941, págs. 171-174).

Mena, Juan de; Buceta, E.: *La crítica de la oscuridad sobre poetas anteriores a Góngora (Revista de Filología Española*, 1921, págs. 178-80).

Villena, Enrique de; Waxman, S. M.: *Chapters on magic Spanish Literature (Revue Hispanique*, XXXVIII, 1916, págs. 378-438); Schiff, M.: *La première traduction espagnole de la Divine Comédie (Homenaje a Menéndez Pelayo*, Madrid, 1889, I, págs. 269-307).

Rodríguez del Padrón, J.; Pidal, P. J.: *Vida del trovador J. Rodríguez del Padrón* (en *Estudios Literarios*, 1890, II, págs. 7-37); López, A.: *Juan Rodríguez del Padrón. Rectificaciones históricas (Faro de Vigo*, 21 de agosto de 1934).

Encina, Juan del; Macandrew, R. M.: *Notes on Juan del Encina's Eglogas trobadas de Virgilio (Modern Language Review*, 1929, XXIV, págs. 454-458); Chase, Silbert: *Juan del Encina. Poet and Musician (Music and Letters*, vol. XX, número 4, 4 octubre 1939).

Rojas, Fernando de; Heller, J. L.; Grismer, R.: *Seneca in the Celestinesque novel (Hispanic Review*, 1944, XII, págs. 29-48); Croce, B.: *Studi su poesia antiche e moderne. XIV. Antica poesia spagnuola. I. La Celestina (La Crítica*, Napoli, 1939, XXXVII, págs. 81-91); Verdevoye, P.: *La Celestine et l'adaptation de P. Achard (Bulletin Hispanique*, 1943, XLV, págs. 198-201); Espinosa Maeso, R.: *Dos notas para la Celestina (Boletín de la Real Academia Española*, 1926, XIII, págs. 178-85); House, R. E.; Mulroney and I. G. Probst: *Notes on the Authorship of the Celestina (Philological Quarterly*, III, 1924, pági-

nas 81-91); Martinenche, E.: *Quatenus Tragicomœdia de Calisto y Melibea vulgo Celestina dicta ad informandum hispaniense theatrum valuerit*, Nîmes, 1900; Martinenche, E.: *Quelques notes sur La Celestina (Bulletin Hispanique*, 1902, págs. 95-103); Bonilla y San Martín, A.: *Algunas consideraciones acerca de la tragicomedia de Calisto y Melibea y sus autores (Anales de la Literatura Española*, Madrid, 1904, págs. 7-24); Haebler, K.: *Bemerkungen zur Celestina (Revue Hispanique*, IX, 1902, págs. 139-70).

Merlín: Bohigas, Pedro: *La visión de Alfonso X y las profecías de Merlín (Revista de Filología Española*, XXV, 1941, págs. 383-398).

Tristán de Leoníes: Northup, G. T.: *The Italian Origin of the Spanish prose Tristam versions (The Romanic Review*, III, 1912, págs. 194-222).

ALFREDO CARBALLO PICAZO

REQUIEM PARA UNA MONJA

En su última novela (1), William Faulkner refuerza, una vez más, los lazos que le unen con sus tierras del Mississippí. William Faulkner permanece fiel al mundo apasionante de toda su obra novelística, al pedazo de mundo que ha circundado en rojo sobre el mapa, por elección de su sangre. Los personajes de dentro del círculo caminan apretados, cercanos; saltan de un libro a otro, reaparecen cuando los creíamos definitivamente idos. William Faulkner no se despide nunca de los seres que ha creado.

En *Requiem for a nun*, novela de Jefferson (Mississippí), drama de Jefferson (Mississippí), recuperamos a Temple Drake. Aquella Temple fantasmal y resucitada al final de *Santuario* para comparecer ante un Tribunal; perdida después, ausente en las últimas páginas en la vaga referencia de un viaje a París. Temple Drake renace en *Requiem for a nun*, dentro del círculo del mapa, en la tierra elegida de Faulkner. La novela recrea a la vez otros personajes ya conocidos, hace historia de esos personajes y, sobre todo, de la ciudad en la que viven.

En *Requiem for a nun* existen perfectamente delimitados una novela y un drama, que, sin embargo, se completan.

El libro se divide en tres partes, y el autor llama a estas partes "actos", como queriendo resaltar el carácter teatral de la obra. Y, lo repetimos, en el libro hay un drama representable, lleno de posibilidades e indicaciones teatrales. Pero no es sólo esto. Hay, además, una novela previa a cada acto; la novela de la ciudad, la larga historia de los personajes que hicieron la ciudad: Sartoris, Sutpen, Compson, protagonistas todos de otras novelas de Faulkner.

En el primer acto, que se desarrolla en el Palacio de Justicia, la historia previa es la de este Palacio desde que fué barracón de madera. Lo mismo ocurre en el segundo y en el tercero (la cárcel).

Temple Drake renace en el drama. El drama le pertenece, la aísla de los

(1) WILLIAM FAULKNER: *Requiem for a nun*. 2.ª ed. Random House. Nueva York, 1951. 286 págs.

demás personajes que bullen en la historia novelesca. Temple Drake, con su carga de pasado turbio y doloroso. Temple histérica y desequilibrada, que se nos presenta casada hace años con Gowan Stevens, el estudiante cobarde que la abandonó en *Santuario* a manos de su raptor, y que años después, atormentado, la buscó como penitencia, como remedio a sus remordimientos. Pero que no fué capaz de olvidar la tremenda aventura de Temple. Temple tampoco puede olvidar. "La contemplación del mal envilece", es la tesis de Faulkner en el drama. Temple contempló el mal en la casa de Menfis, y el fantasma de Menfis persigue al matrimonio.

La pesadilla empieza en el primer acto.

Un juicio contra el aya negra, que ha estrangulado al hijo menor de Temple. La pesadilla sigue. La negra ha matado; pero Temple—la madre destrozada—intenta salvarla, justificar su inocencia. ¿Por qué? La pesadilla se extiende. Temple se confiesa en el acto segundo. Retrocedemos a la noche del crimen. El antiguo mal contemplado toma cuerpo en el hermano del amante de Temple en la casa de Menfis, del amante asesinado cuando iba a verla a aquella casa. Ahora Temple intenta huir con el hermano, con el chantajista, con el *gangster*, y abandonar a Gowan y a los niños. La negra interviene y estrangula al niño para evitar la huída. La negra es una prostituta redimida por Temple para tener cerca una confidente, "alguien que entendiera su lenguaje". La negra quiere evitar la tragedia total, el abandono de Gowan y el otro niño y sacrifica al más pequeño.

La negra es condenada a muerte y Temple no puede salvarla. A medida que se acerca el día de la ejecución crece la histeria de Temple y la serenidad de la negra. Temple la visita en la cárcel e intenta arrancarle el secreto de su serenidad. La negra aconseja "creer". Termina el tercer acto, termina la novela, el drama; pero la pesadilla continúa. Continúa la angustia por Temple, por el porvenir de Temple. El *Requiem* para una monja, para una mujer, para la negra y Temple, se prolonga más allá de las últimas páginas, profundo, estremecedor, faulkneriano.

IGNACIO ALDECOA

LA PEDAGOGIA SOVIETICA

Estamos en un momento histórico, en que, por la reacción prebélica del Occidente, ya comienza a despuntar la preocupación, no tan sólo por la victoria sobre el bolchevismo, sino por lo que con el pueblo ruso haya de hacerse una vez vencido aquél. Se dirá quizá por muchos que esto es correr excesivamente; pero el carácter de gran parte de las publicaciones señala esta atención por el futuro. Y no es desacertado el sobrepasar con la mirada el inmediato futuro y procurar prever las consecuencias que éste traiga consigo.

Esta preocupación por lo que se haya de hacer, una vez vencido el bolchevismo, tiene dos orientaciones: una empírica, otra doctrinal. Aquélla proviene de las experiencias reeducacionales llevadas a cabo por los Estados Unidos, especialmente en el Japón; al querer "reeducar" a este pueblo, se encontraron con la necesidad de disponer de *técnicos*, conocedores de la psicología y de las estructuras sociales del país sometido a una profunda crisis políticosocial,

y procuraron forjarlos rápidamente; movidos por este caso, no tan sólo reciente, sino aun actual, hoy día procuran formar ya los *técnicos* capaces de desarraigar el bolchevismo del pueblo ruso (1). La segunda, que no se ha concretado por el momento en fórmulas tan concretas, la hemos calificado de doctrinal, no porque la anterior no se apoye a su vez en una concepción doctrinal, que sí la tiene, sino porque se mantiene en el campo de la lucha ideológica. Fundamentalmente, se da en los núcleos de emigrados huídos de la misma Rusia o de los países satélites; por tanto, no disponen en general de grandes medios económicos, pero sí de lúcidos cerebros de intelectuales e investigadores, así como de tenaces hombres de acción (2).

Ambas orientaciones intentan enfrentarse con el colosal problema de una Rusia vencida militarmente (y valga la hipótesis de que en un combatiente siempre tiene arraigo la esperanza de vencer), y a la cual habrá que reeducar. Este planteamiento viene dado en el mundo desde que la guerra entre naciones ha venido a coincidir con la guerra entre ideologías. Y como hoy la ideología vencedora es siempre imperialista, al haber desaparecido los últimos rescoldos de la política de equilibrio, ha de consumar su obra desarraigando del pueblo vencido la ideología combatida.

Ahora bien: esta preocupación supone el creer que el bolchevismo ha logrado moldear la mente rusa, ya que, de suponer que no lo ha logrado, no sería precisa sino la victoria militar. Y no dudamos en afirmar que las dos orientaciones señaladas lo creen. Tanto entre los *técnicos* de determinadas Universidades norteamericanas, como entre los principales núcleos de emigrados, se cuenta con que el gran obstáculo a vencer en el mañana será esa invisceración del sovietismo en el pueblo ruso. En cambio, la mentalidad europea media no se preocupa directamente por tal problema, ya por considerarlo inexistente, al suponer fracasada o desvirtuada la Pedagogía soviética, ya por estar obsesa por el peligro de la guerra y no mirar más lejos (3).

Estas son las reacciones exteriores ante la Pedagogía soviética, y mucho recelo tiene que producir ésta cuando los esfuerzos y las voces agoreras con vistas a un futuro aun lejano son tan intensos.

Lo que hoy nadie duda es que el comunismo lleva treinta años tratando no de conquistar el mundo, sino de crear un tipo de hombre que conquiste al mundo. No es mediante los partidos comunistas minoritarios de los países democráticos como el comunismo espera instaurar su monarquía mundial. Es el hombre "sovietizado" quien deberá conquistar al mundo no sovietizado (4). Y, por esto, el Gobierno de la U. R. S. S. ha dedicado todo su interés, por encima de cualquier otro, a lograr ese tipo de hombre. Ello ha obligado a la U. R. S. S. a dedicar cantidades fabulosas de dinero y de esfuerzos a la educación.

Propiamente, para conocer la realidad de la Pedagogía soviética, no tenemos hoy sino dos caminos: primero, el estudio de las obras doctrinales soviéticas sobre Pedagogía y los programas educacionales de los diferentes grados

(1) Esta es la finalidad del National Committee for a green Europe.

(2) Pueden citarse como típicos: France-Europe de l'Est y el Centre Roumain de Recherches, en París; los Institutos ucranianos de investigación, de Londres y Munich; el Centro de Estudios Orientales, de Madrid, etc.

(3) Como movimiento de reacción, puede consultarse *L'Europe de l'Est, la France et le mouvement fédéraliste*, en *Le Bulletin Fédéraliste*, 52 (París, 5 de noviembre de 1951) (Ve).

(4) Compárese: A. Ouvalov: *Staline au pouvoir*, París, 1951.

y formas de enseñanza; segundo, la experiencia "vivida" por los actuales emigrados.

Respecto a este segundo camino, que es quizá el más importante y en el que ya se ha realizado una labor interesante, se ha de advertir que se trata de los componentes de la segunda emigración, que han conocido en su propia carne los esfuerzos de la Pedagogía soviética, mientras que los pertenecientes a la primera emigración desconocen en la práctica, y rehuyen en general en la teoría, este problema.

Respecto al primer camino, aparte de los problemas técnicos propios de cada tipo de investigación, es de destacar lo que se suele llamar la "unidad de programa". Sin embargo, un engaño frecuente es el de aquellas personas que, queriendo conocer el tema, leen fragmentos de las obras de Lenin y Stalin, y sacan la conclusión de que no existe "una" Pedagogía soviética. Ello procede de confundir las doctrinas políticas con su concreción educacional. Las obras de Marx, Engels, Lenin o Stalin no dan más que la teoría política del comunismo (5). Pero esta teoría política supone, a diferencia de muchas otras, no tan sólo el implantar un régimen social, sino el crear un tipo de hombre. Para lograrlo, el bolchevismo en Rusia empleó dos métodos simultáneos: eliminación sistemática de quienes no eran capaces de ser adaptados a tal tipo de hombre, y educación específica de las nuevas generaciones. Ello trajo consigo la eliminación sistemática de la burguesía y de la Intelligenzia rusa, no por juicio individual de cada uno de los que la formaban, sino por el simple hecho de poseer tal mentalidad.

Para la educación de las nuevas generaciones, el bolchevismo, cuando venció la Revolución, contaba tan sólo con el fin o arquetipo que quería lograr, arquetipo resultante de la concepción dialéctica del materialismo y de la sociocolectivización como medio. Hasta el 1930, los esfuerzos fueron de tanteo y de búsqueda de métodos concretos para lograr el fin teórico. Desde el 1930 al 1935 se da un período de estratificación, que, preludiando la última guerra internacional, y coincidiendo con la nueva política social-religiosa del partido comunista, aboca a una nueva proyección de métodos, hoy pujantes en la U. R. S. S. en el campo educacional (6).

Por consiguiente, la Pedagogía soviética partía de un supuesto harto poco pedagógico: la eliminación de los no adaptables. Para este tema sí que son ilustrativos los discursos de los políticos comunistas de la Revolución: es bien conocido el descaro de Kropotkin o de Lenin a este respecto. Pero con ello aseguraba grandemente el éxito con los restantes no rebeldes por naturaleza.

En la parte "positiva", son tres los que suelen considerarse como pensadores fundamentales, que han estructurado la Pedagogía soviética (7): Kairow (8), Makarenko (9) y Oseschkow, a los cuales se suele añadir, ya en el campo educacional, Kalinin; éstos son los que han forjado las líneas centrales de una Pedagogía teórica soviética. Sin embargo, más que preludiar nuevas orientaciones, lo que han hecho ha sido elaborar una doctrina, extrayéndola

(5) Para la influencia de las obras de Stalin, puede consultarse: F. GOLOVENTCHENKO: *L'Histoire du Parti Communiste*, en *Nouvelles Critiques*, (1 diciembre 1948), 49-50.

(6) *Materiales*, del Instituto de Munich para el estudio de la Historia y de la Cultura en la U. R. S. S., fasc. 2.°

(7) Gorki, con su obra *La Madre*, es el iniciador de la Pedagogía soviética.

(8) *Pedagoquika*, Moscú, 1948.

(9) *Obras Selectas*, Moscú, 1946.

de las formas educacionales concretas impuestas por el partido comunista, sobre todo desde el 1930. Es decir, siendo la Pedagogía del materialismo dialéctico, es una Pedagogía elaborada *a posteriori*, y que no viene a fundar, sino a corroborar la política educacional ya impuesta.

De esta Pedagogía, harto compleja por lo demás, sólo vamos a señalar una característica, ya que es la fundamental. Se trata de la táctica de evitar sistemáticamente el problematismo y de ahogar en el educando todo espíritu de criterio personal. La enseñanza recibida, sea de la disciplina que sea, es dogma. El maestro enseña doctrina hecha y nunca plantea problemas ni discute soluciones. Es decir, el educando no opina sobre lo que la realidad le ofrece, sino que aprende lo que el maestro le dice sobre la realidad como realidad.

Así como a tantos aspectos del comunismo se le buscan precedentes en la psicología ancestral rusa, a éste no es tan fácil basarlo en una *Volkerpsychologie*. A pesar de los intentos de Kalachnikov (10), no se puede buscar esta tesitura más allá del 1922, ya que precisamente la característica de la educación rusa clasista anterior era el autocriterio.

Ha causado gran asombro en el Occidente la serie de condenas dictadas por el partido comunista contra determinadas concepciones científicas. La condena del neo-mendelismo en 1948 (11), la de la Filología genética en 1949, la del freudismo y behaviorismo en 1951, no son más que eslabones que han ido completando una cosmovisión iniciada en el plano educacional, en 1930, con la condena de la Historia objetivista, sustituída por la denominada *Historia Civil* (12). Pero estas condenas no son más que una cara, y no la más importante, de la educación soviética. La realmente de trascendencia es la parte afirmativa: la imposición como dogmas de determinadas concepciones científicas. Y su importancia es extraordinaria para la Pedagogía, ya que sacrifican la investigación pura a la consecución del arquetipo humano forjado por la teoría política.

Cuál sea este arquetipo es tema ya demasiado divulgado para tener que insistir en ello. La denominación de *Homo sovieticus* (13), ya vigente en el campo oficial de la Pedagogía soviética, es significativa. Sus características son: primera, concepción puramente cientificista de la naturaleza; segunda, aceptación espontánea e irreflexiva de las estructuras del comunismo paneslavista; tercera, supeditación del individuo a la colectividad.

A la Pedagogía soviética, en cuanto búsqueda de la obtención de este *Homo sovieticus*, se le han hecho en los últimos tiempos dos objeciones, de carácter externo. Una, la de su irrealidad. Otra, y como consecuencia, la de su fracaso al ofrecer una evolución a partir del 1938. Sin embargo, estas dos objeciones pecan por demasiado optimistas (14).

Que el *Homo sovieticus* es un ente irreal, es cierto mientras los pensadores soviéticos se mantienen en el orden teórico; pero no hay que olvidar la

---

(10) *Treinta años de educación soviética*, Moscú, 1948.

(11) J. Huxley: *La génétique sovietique*, París, 1950.

(12) A. M. Pankratova: *Educación y política mediante la enseñanza de la Historia*, Moscú, 1948.

(13) B. Cymbalistyj: *Homo sovieticus*, en *Oriente*, II, 1 (Madrid, 1952), 13-24. Se trata de uno de los estudios más interesantes sobre el tema y de más sugestivas conclusiones.

(14) Aunque bien fundamentado, es optimista en las conclusiones C. Wilczkowski: *Orientaciones actuales de la Pedagogía soviética*, en *Documentos*, 7; *Conversaciones Catól. Int.* (San Sebastián, 1951), 17,33.

característica, ya señalada, de esta Pedagogía: el ser *a posteriori*. En realidad, el *Homo sovieticus* es algo real, tangible y que hay que tener el valor de reconocer, en lugar de practicar la táctica cómoda del avestruz. Desgraciadamente para Europa, el *Homo sovieticus* es una realidad que Rusia proyecta hoy sobre el mundo. Desde el 1930, se adopta como ideal en la U. R. S. S. el tipo de militante del partido comunista, y los pedagogos procuran que el tipo medio de ruso se acomode al tal ideal-real.

En cuanto a la segunda objeción, la de la evolución a partir del 1938, es preciso distinguir dos aspectos: el de la educación soviética, en sentido estricto, y el de la política religiosa de los Soviets. Es bien sabido que el partido comunista, coincidiendo con su política de exaltación del patriotismo y del imperialismo eslavo, ha reorganizado la iglesia ortodoxa rusa, según el mismo esquema del tiempo de los Romanov. Pero ello no ha implicado una modificación de los métodos educacionales. Hay que tener muy presente que hoy se ordenan como sacerdotes ortodoxos miembros del partido comunista—y, por consiguiente, ateos confirmados—, no por vocación, sino por orden del partido. La contradicción que esto representa para la mentalidad occidental no impide la realidad de los hechos, cuya sola explicación se encuentra en la práctica de una disciplina mental soviética, fruto maligno precisamente de la Pedagogía soviética. Para completar este cuadro, es necesario tener también en cuenta la aplicación de las teorías genéticas de Michourin a la educación, que trajeron consigo, en este orden, la condena de Sukharev, en 1951, por su aplicación de la psiquiatría freudiana a la educación infantil. La teoría de Michourin coincide en dos aspectos con lo anteriormente expuesto. La teoría de la hereditariedad de los caracteres secundarios adquiridos exigía a los Soviets el eliminar a quienes poseían una mentalidad clasista, y, como consecuencia, dos tipos de depuración: la de los hombres maduros por su muerte; la de sus hijos, prohibiéndoles el acceso a los estudios superiores. Y así vemos que la U. R. S. S. aplica a raja tabla la prohibición de realizar estudios superiores a los hijos de "depurados".

La contrapartida de esta política educacional es la lucha contra el analfabetismo, lo cual también parece una contradicción para la mentalidad occidental. La manera de transformar en *Homo sovieticus* a los no clasistas, o hijos de no clasistas, es "alfabetizarlos". Pero aquí de nuevo hay que hacer una distinción. Rusia es el país que más vigorosamente ha luchado contra el analfabetismo; pero, en cambio, también ha luchado ferozmente por evitar el "refinamiento cultural". Es decir, los técnicos rusos no son personas cultas (15). Lo que en otros países es simplemente consecuencia, y no siempre, en la U. R. S. S. es táctica constante. La finalidad de esta política es bien clara: el hombre culto nunca es colectivista a ultranza y no encaja en el esquema del *Homo sovieticus*, mientras que el técnico-bárbaro, sí. Así, hoy nos encontramos con que en la U. R. S. S. hay 13 millones de universitarios (en los que se comprenden las Escuelas Técnicas Superiores), todos ellos con mentalidad "campesina", y cuyos estudios respetan cuidadosamente esta mentalidad, al no crear universitarios-intelectuales, sino funcionarios. Estos temas, que tanto obsesionan al Occidente, cultivo de la personalidad, extensión cultural y refina-

---

(15) Es curiosa la exposición propagandística de Donbroviki: *Tout pour l'enfant*, en *Etudes sovietiques*, 39 (París, julio 1951).

miento de los gustos, están celosamente barridos de la Pedagogía soviética.

La conclusión de esta breve panorámica no es optimista. Esperar que la Pedagogía soviética fracase por sí misma, es cerrar los ojos a la realidad y dejar al imperialismo soviético que conquiste al mundo. La lucha contra él, como señalamos al principio, ha de tener dos etapas: la victoria militar, que más o menos pronto el Occidente ha de lograr si quiere sobrevivir, y sin la cual no cabe otro tipo de victoria, y la reeducación del *Homo sovieticus*. Y decimos reeducación, pues en nuestra mentalidad cristiana no cabe el método de la eliminación. Ahora bien: la educación del ruso medio actual es labor ardua, y que, si no se afronta, esterilizará la victoria militar. Para lograrla es preciso, como tanto se repite, ofrecer, ante todo, una concepción del hombre al menos de igual reciedumbre. Y no nos abandona la esperanza de que sea el *Homo christianus* el ideal ofrecido, ya que es la única concepción capaz de contrarrestar los nocivos efectos del *Homo sovieticus*. En cuanto a los métodos, se exigen dos premisas: hombres conocedores de su tarea, y que estén animados por el espíritu de sacrificio, sin el cual la predicación de la buena nueva no arraiga en los corazones.

Y si comenzamos mencionando dos orientaciones que quieren llegar a resolver el problema, aquí añadiremos una tercera, que no es nueva, sino tan antigua como el cristianismo. Esta reeducación la vemos factible, sobre todo, si logra reinstaurar el espíritu religioso. Y no se trata de desdeñar la religiosidad rusa, sino de volver a despertarla y darle nueva vigilancia. Por ello creemos que un espíritu misionero será el único auténtico debelador del *Homo sovieticus*. Y conste que con ello no planteamos el tema de una posible "conversión" de Rusia, conversión en la que muy difícilmente puede creerse (16), sino de una reinstauración de la *Paideia* de Cristo (17), para la cual la Iglesia Católica prepara los espíritus. Centros de estudio que un día lleguen a ser centros de acción: he ahí la clave de la que depende el futuro del mundo.

CONSTANTINO LÁSCARIS COMNENO

ANTHOLOGICA ANNUA, 1953

En la vigilia del Año Santo de 1950 se inauguró oficialmente el nuevo Instituto Español de Estudios Eclesiásticos, radicado en la Iglesia Nacional de España en Roma.

Este Instituto tenía por objeto promover los estudios de investigación sobre las ciencias eclesiásticas por parte de los miembros del Clero diocesano español; en primer lugar, la Historia de la Iglesia y de la Teología, para la que ofrecen cantera única e inagotable los archivos y las bibliotecas de Roma, pero sin desatender las demás ciencias eclesiásticas, para cuyo cultivo brindan un

---

(16) F. DE REGIS: *¿La conversión de Rusia?*, en *Oriente*, II (1952), 3-7.

(17) C. LÁSCARIS COMNENO: *La Paideia cristiana*, en *Oriente*, I, 1 (1951), 49-57.

hogar apropiado el Instituto y la Iglesia Nacional de España en la Ciudad Eterna.

Después de tres años de tarea, comienzan a ver la luz pública los trabajos de los miembros del Instituto, y como órgano periódico del mismo, que aparecerá anualmente, se presenta al mundo científico la revista *Anthologica Annua* (1).

Este primer número se inicia con unas palabras preliminares del rector del Instituto, en que hace la historia y la presentación de éste y anuncia, al mismo tiempo, la aparición inmediata de dos volúmenes de documentos del siglo XIII, referentes a España, sacados de los Registros Vaticanos, por Demetrio Mansilla.

A esta breve introducción siguen cinco estudios redactados por otros tantos miembros del Instituto. El primero de ellos, del mismo Demetrio Mansilla, ya citado, se ocupa del *Cardenal hispano Pelayo Gaitán (1206-1230)* (págs. 11-66). A base, fundamentalmente, de la documentación contenida en los Registros pontificios del siglo XIII, se aclara definitivamente el origen español del Cardenal, y se demuestra que, en los años indicados, fué uno de los hombres más prestigiosos de la Curia romana, encargado por los Papas reiteradamente de una legación a Oriente, en uno de los momentos más críticos del Imperio latino de Constantinopla; aunque en esas legaciones no pudo obtener todo lo que hubiera deseado, su actuación, que es una prueba de espíritu equilibrado, conciliador y transigente, mereció la aprobación de los Papas, que a continuación le confiaron una misión de primera importancia en los tratos y en la guerra con el Emperador Federico II. Se completa la interesante biografía del Cardenal con unas notas sobre sus relaciones con la Iglesia española y su actividad como auditor de causas en la Curia pontificia.

Se publica a continuación (págs. 67-154), como contribución al estudio sobre las relaciones entre España y la Santa Sede durante el pontificado de Alejandro VI, un trabajo sobre *Don Francisco des Prats, primer Nuncio permanente en España (1492-1503)*, por Justo Fernández Alonso. Después de unas breves indicaciones sobre la cuestión del origen de las Nunciaturas permanentes, en general, y, concretamente, en España, se describe la biografía del Cardenal, hasta ahora prácticamente desconocido, que resulta de gran importancia, por tratarse claramente del primer representante pontificio con carácter diplomático permanente ante una corte extranjera; en concreto, la de los Reyes Católicos. Demostrada su condición de Nuncio permanente, en el sentido moderno de esta expresión, al mismo tiempo que de Colector de la Cámara apostólica, se estudia su actuación en estos dos aspectos a base de la documentación de los Registros Vaticanos y de los de la Cámara, y del escaso número que se ha conservado de las cartas del Nuncio al Papa Alejandro VI; es especialmente interesante su actuación diplomática durante el año 1493, única que conocemos, por tratarse del agitado período que precede a la invasión de Italia por Carlos VIII de Francia, y a la intervención de España en los asuntos italianos. Sigue un apéndice de 37 documentos inéditos, transcritos, según su relativa importancia, por extenso o en resumen.

José Zunzunegui estudia luego (págs. 155-184) *La Cámara apostólica y el Reino de Castilla durante el Pontificado de Inocencio VI (1352-1362)*. Traza, en primer lugar, la historia y la constitución de la Cámara, y hace luego la

---

(1) *Anthologica Annua*, núm. 1. Publicaciones del Instituto Español de Estudios Eclesiásticos. Iglesia Nacional Española. Roma, 1953, 550 págs.

descripción de las diversas fuentes de ingresos que percibía en todo el mundo, para pasar en seguida a estudiar su actuación en Castilla, campo hasta ahora totalmente inexplorado; recoge todos los datos posibles sobre los personajes que durante este tiempo desempeñaron el cargo de Colector, y analiza a continuación su actividad en el cobro de los diezmos, los espolios, el subsidio voluntario, las rentas intercalares y los *servitia communia*. Este estudio va también ilustrado por un apéndice de once documentos inéditos.

Un gran interés escriturístico y teológico tiene el siguiente estudio (páginas 185-224), de José María González Ruiz, sobre el *Sentido soteriológico de KEFALE en la cristología de San Pablo*. Después de estudiar analíticamente el sentido de la metáfora "cabeza" en el Antiguo Testamento, en el ambiente helénico y en la literatura cristiana primitiva, analiza los textos paulinos en que aparece esa expresión, para concluir que la indicada metáfora, aplicada por San Pablo a Cristo como Jefe de una colectividad, no parece expresar una mera primacía de honor, sino una intervención salvadora de Cristo, formalmente positiva, respecto de aquellos que dependen de él; por otra parte, esta función soteriológica de "cabeza" no exige que la colectividad se considere siempre como un *cuerpo;* el verdadero sentido de los textos paulinos, según el autor, es éste: Cristo siempre permanece fuera de la Iglesia, y es cabeza de ella, no porque la complete, sino porque la rige y la salva.

Juan Errandonea ofrece una interesante contribución al estudio del debatido y apasionante problema que tiene planteado a los filólogos el origen de la lengua vasca; el trabajo, exclusivamente lexicográfico, se titula *Analogías vascas en el vocabulario sumerosemítico* (págs. 225-299), y en él se analizan las dos raíces ITZAL y ZULO; después de haber demostrado la existencia de las dos raíces en ambas lenguas, termina preguntándose el autor: "¿No será hora de revisar, en lo que al éuscaro se refiere, la tendencia que prevalece entre los lingüistas de analizar preferente, si no exclusivamente, la morfología vasca, cuando el sustrato de su vocabulario nos reserva acaso sorpresas insospechadas?"

Concluye el volumen con dos interesantísimas notas. La primera, debida a Miguel Roca, presenta y edita una larga colección de 93 documentos inéditos en torno a Miguel Bayo, en que destacan por su interés las dos censuras de las Universidades españolas de Salamanca y Alcalá (págs. 303-476); la segunda, redactada por Melquíades Andrés, presenta el catálogo de los manuscritos teológicos de la Biblioteca Capitular de Palencia, de sumo interés para el estudio de la llamada escuela teológica salmantina: 57 manuscritos, con obras de 65 teólogos de diversas Ordenes religiosas.

C.

UN PALACIO DE LA EPOCA IMPERIAL

Entre los documentos más ricos en atractivo histórico están por derecho propio las residencias reales, donde figuras y momentos del pasado han dejado su huella sin borrar del todo las reliquias precedentes. El Palacio del Pardo es el único que nos queda de la época imperial, ya que fué iniciado bajo Carlos V, aunque acabado por Felipe II y ampliado por Carlos III. El doctor Calandre acaba de dedicarle un bello libro. No es nuevo para el autor el

mundo de las letras: como director de la Colección Almenara, ha hecho editar en los últimos años obras del mayor interés, algunas de las cuales ofrecen la visión directa de lo que era el hacer y el vivir de los españoles en épocas pretéritas; así, el *Viaje* de Jerónimo Münzer por la España de los Reyes Católicos, o el *Paseo* de Ferrer por el Madrid de 1835. La afición por investigaciones históricas había dado lugar a trabajos del doctor Calandre, en colaboración con otros eruditos, sobre el tema concreto de los palacios reales. Ahora, el ilustre cardiólogo se incorpora de lleno al valioso grupo de médicos que reservan sus horas de asueto para el ejercicio literario o de las ciencias humanas.

Su libro sobre el Palacio del Pardo (1) es un grato recorrido a lo largo del pasado español. Según el autor, entre las piedras de la regia mansión "habita, sin duda, un geniecillo irresistiblemente curioso, que ha gustado en todo tiempo, durante siglos y siglos, que vayan a contarle al oído, y con detalle, cómo se hace, día tras día, la Historia de España". El acierto de Calandre ha consistido en apresar a ese geniecillo, arrebatarle sus secretos y decirlos en prosa galana, llena de términos sabrosos y exactos, entreverándola con oportunas citas. El capítulo primero: "El monte del Pardo. Cacerías reales", es tal vez el que logra expresión más jugosa y mayor poder vivificador. Los siguientes nos hacen asistir a las vicisitudes de los edificios que se han sucedido en el lugar, desde la modesta fortaleza de caza de Enrique III hasta el palacio de los Austrias y los Borbones. En el desfile de príncipes, validos y artistas, se captan con fina sensibilidad los detalles significativos: así, el paso honroso de 1455, en que don Beltrán de la Cueva sostuvo la sin par belleza de su dama, identificada por muchos con la reina de Castilla; el gusto de Felipe II por el campo y las flores; o la suerte reservada a la *Antíope*, de Ticiano, cuadro regalado por Felipe IV al que había de ser Carlos I de Inglaterra, vendido en almoneda tras la ejecución del monarca inglés y comprado más tarde por Mazarino. Si incendios como el de 1604 redujeron a cenizas las cosas, el investigador las saca del olvido: una serie de inventarios, descripciones y planos hechos en distintas épocas ha permitido una escrupulosa labor de reconstrucción histórica. Multitud de ilustraciones, escogidas con el mejor gusto, añaden valor al libro, esmeradamente impreso y bien presentado.

RAFAEL LAPESA

SAMUEL BECKETT Y EL PROBLEMA DE NUESTRO TIEMPO

El problema esencial de nuestro tiempo es, sin duda alguna, *el terror de estar vivo.* No insistiré aquí sobre *El proceso* de Kafka, del que suele hablarse cuando se toca este problema, sino sobre un autor menos conocido y quizá menos representativo, pero en muchos sentidos más actual, aunque menos dramático que el creador del *Castillo.* Antes de analizar la obra de Samuel Beckett nos detendremos un momento en una especie de umbral cinematográfico del

---

(1) LUIS CALANDRE: *El Palacio del Pardo. (Enrique III-Carlos III).* Colección Almenara. Madrid, 1953. XII + 184 págs.

tema, para encararlo mejor. Quien ha visto la película italiana *Umberto D.* y una película francesa interpretada por Louis Jouvet, cuyo título no recuerdo, pero que coincidía en una de sus escenas más características con la obra de Victorio de Sica, puede tener ya una idea aproximada de lo que representa el terror de estar vivo y quizá de sus causas. Es el drama de unos seres humanos abandonados, solitarios, pertenecientes a la pequeña burguesía de las grandes ciudades europeas y decididos a cortar ellos mismos el hilo inútil que los ata a la vida. El espacio en que estos personajes se mueven es desolado, no tanto miserable como desolado, sucio de animálica presencia humana, de biología en descomposición. Tanto el interior en que vive Umberto D., como el de Louis Jouvet, en las películas arriba mencionadas, es el espacio de una biología en descomposición. Falta *algo* en estos interiores burgueses, en que el único gesto lógico, en una existencia exenta de lógica, es el suicidio, y este algo es un aliento espiritual, alguna medida invisible de lo que somos en realidad y de lo que seremos más allá de ella. El terror reside, precisamente, en una existencia biológica abandonada a sí misma, aterrorizada por el cansancio, el hambre, la soledad, el vacío. *En estos seres biológicos falta Dios.* En sus interiores, lo que está presente, en los muebles, en los libros, en los cuadros, en las ventanas cerradas, es la herencia visible del siglo XIX, su positivismo agobiador, una vez optimista y pujante, transformado a lo largo de cien años, y aun menos, en ruinas arquitectónicas, ideológicas, humanas. Umberto D. y su *alter ego* francés son las ruinas vivientes de las ideas que han agitado con furia y pasión las aguas turbias de la pasada centuria. Dios ha sido cazado, con la escopeta de una falsa ciencia, como un animal salvaje e inútil; el hombre ha sido *liberado,* pero detrás de todo esto han quedado los problemas, nuestros problemas, en la paz como en la guerra: aquel terror de estar vivo, que es la huella mayor en la huída precipitada de Dios.

He aquí el libro de Samuel Beckett, titulado *Molloy* (París, Editions de Minuit), una de las novelas que mejor delinean en el tiempo la figura de este terror. *Molloy* es la historia de un complejo de culpabilidad, como el *Proceso*, de Kafka. Mas en la obra del escritor irlandés, el drama se divide en dos partes: se trata, por un lado, de *la víctima*, y, por el otro, del eterno *verdugo,* representado por el agente de una fuerza o de una institución que lleva un nombre humano, pero que no aparece nunca en el relato y que el autor deja por completo en la sombra, siempre en acecho, nunca visible. El libro no tiene una trama, y por esto no es posible resumirlo. El héroe, que es un anciano, más viejo y decrépito que Umberto D., huye sin saber bien por qué; el agente, que es también un hombre, como todos los otros, deja un día su casita y su jardín con abejas, flores y tórtolas, para salir a la búsqueda de esta víctima que él no conoce personalmente, pero que *alguien*, o sea su jefe invisible, le impuso perseguir. El agente tiene, pues, una misión: la de perseguir a Molloy; pero no sabe qué es lo que hará con él en el momento en que habrá de encontrarle. Los dos héroes redactan un *informe* (la vida de cada uno de nosotros cabe hoy en un informe); los dos, víctima y verdugo, fracasan: Molloy porque llega, en un momento de su huída sin rumbo, al final de sus fuerzas físicas; el agente, porque no puede cumplir con su misión, puesto que no consigue encontrar a Molloy. Todo esto pasa como al margen del tiempo. No es una trama vivida, ni una novela relacionada con algún acontecimiento de nuestra época, tan rica en episodios dramáticos, o sea en temas para buenas novelas realistas. *Molloy* no es una novela realista, sino *la nove-*

lación de un problema. Los pocos acontecimientos del libro se desenvuelven no en días, sino en años, o quizá en decenios, en un tiempo que no es el común, sino un correr indefinido en un espacio sin nombre y sin personalidad histórica. Con todo esto, la lectura resulta apasionante, y los rostros de los dos protagonistas se destacan con fuerza asombrosa en unas páginas sin párrafos ni capítulos, que recuerdan la técnica empleada por James Joyce en su famoso y aburrido *Ulyses.* Al final, el lector se pregunta si Molloy y el agente no son la misma persona, si las dos acciones no son la vida y el sueño del mismo personaje. Pero esto no tiene ninguna importancia. *Molloy* no es una novela naturalista, sino el símbolo alucinante de esta última tragedia desarrollándose más allá de la Historia, en la selva oscura de nuestro ser oprimido y tremendamente cansado de sufrir.

En un drama recientemente estrenado en París, Beckett planteaba el mismo problema bajo aspectos harto semejantes. En efecto, *Esperando a Godott* es la historia sin historia de dos personajes, sucios y mal vestidos, esperando en medio de un paisaje desolado la llegada de un cierto Godott, que nunca aparece y que tiene que salvarlos y llevarlos de allí. Al caer el telón, los dos personajes se preparan otra vez para esperar a Godott, cuya aparición es un mito, quizá el de la suerte, de la diosa Fortuna, que todos nosotros esperamos y que nunca llega. Esta larga espera, concentrada alrededor de un billete de lotería o de una herencia fabulosa, en medio del paisaje árido y triste de la vida, es el símbolo dramatizado de aquel terror de estar vivo y de su absurdo remedio alopático que nunca conseguiremos, puesto que el verdadero remedio está adentro, al alcance de cada uno de nosotros. "El hombre llegado al extremo despojo material y mental", como escribía Gabriel Marcel al comentar el drama de Beckett, es el hombre de la pasada centuria, sobrevivencia absurda de aquellas corrientes filosóficas y políticas que transforman nuestra época en un horrible *pandemónium.* Pues lo que choca en el drama mediocre y gris de Molloy y de los dos que esperan a Godott es la ausencia de Dios. El libro, como la obra teatral, se mueven en una especie de crepúsculo, en una luz mortuoria en la que parece que hará su entrada, de un momento a otro, uno de los caballeros del Apocalipsis sobre su pálido caballo, y desencadenando, sobre un mundo que ya no cree, el agua y el fuego del último día de la tierra. *Molloy* o la representación laica del Apocalipsis, podría titularse la obra de Samuel Beckett, en la que la soledad del hombre moderno, enclaustrado en sus propios prejuicios como en una cárcel sin salida, nos da la pauta para comprender y enfocar en toda su magnitud "el terror de estar vivo", problema de nuestro tiempo y, claro está, de los libros que, consciente o inconscientemente, lo retratan.

V. H.

A S T E R I S C O S

EL DESQUITE DE LOS NEGROS

* * * Los jóvenes de color que, hoy en día, frecuentan las Universidades y *colleges* de América suman alrededor de 130.000. De éstos, más de 30.000 acuden a las instituciones que cuentan con un mayor número de estudiantes blancos, en tanto que el resto se forma en las Universidades y *colleges* creados expresamente para los negros. Ahora bien: hoy día acuden también a estos Centros (que en total suman 90) un gran número de estudiantes blancos, caso que se da con mayor frecuencia en la región del Sur y que es una muestra de la decadencia en que se hallan hoy día los prejuicios raciales.

En la posguerra se han abierto numerosas Escuelas profesionales y Universidades para estudiantes de color, y—lo que todavía es más significativo—hoy en día se admite a los negros en todas las Escuelas y Universidades que en otros tiempos tan sólo estaban abiertas a los blancos. Un cronista negro, William Brower, escribió no hace mucho en el *New York Herald Tribune:* "Uno de los cambios más importantes operados en el Sur en la posguerra ha sido la apertura a los estudiantes de color de todas las Universidades y *colleges* de blancos. En los Estados meridionales, pues, los negros han superado la barrera que separaba tradicionalmente en las Escuelas profesionales y superiores a los negros de los blancos."

De estos 130.000 estudiantes de color que se forman en las Universidades americanas, una parte se matricula en las 90 instituciones creadas especialmente para negros. Hoy día, el número de analfabetos entre la población arroja un porcentaje del seis por ciento, en tanto que, en 1900, éste era de un noventa y nueve por ciento. Y se asegura que, prácticamente, no existe el analfabetismo entre los jóvenes de quince a treinta y cinco años de edad. Esta victoria casi total de la población negra americana sobre la ignorancia y el analfabetismo se ha llevado a cabo con una rapidez sorprendente, y ha cambiado de modo radical la situación social de una parte de ésta, hasta el punto de que casi ha alcanzado el nivel de la población blanca (que cuenta todavía con un dos por ciento de analfabetismo), beneficiándose de las consecuencias que esto lleva consigo y adquiriendo más posibilidades de afianzar la posición de los negros en los diversos campos profesionales.

En los últimos cincuenta años, el número de alumnos de color ha aumentado, en proporción, al de los blancos, y no son pocos los profesores negros que ejercen sus funciones docentes en Universidades frecuentadas en su mayoría por estudiantes blancos.

C. H.

MALTUSIANISMO POPULAR

* * * Uno de los científicos dedicado de lleno a la siniestra tarea de corromper el sentido cristiano y la conciencia de respeto a la dignidad humana, que perviven todavía arraigados entre la población popular puertorriqueña, por medio de las prácticas contra naturaleza de control de la natalidad, J. Mayone Stycos, publica en el número que corresponde al primer cuatrimestre de este año, de la *Revista Mexicana de Sociología*, el resultado, afortunadamente poco positivo aún, de sus criminales manejos seudocientíficos.

No obstante, la cínica exposición de los inmorales objetivos y los métodos desvergonzados que esta plaga de exterminadores de seres inocentes desarrolla en uno de los pueblos iberoamericanos, para encauzar sus problemas demográficos al servicio de intereses extranjeros, mientras otros países de América Hispana no pueden recibir en la medida necesaria los contingentes humanos asimilables que precisan para adquirir la personalidad nacional y económica que les corresponde en el actual momento de su evolución, debe ser afrontada con rapidez y con enérgica conciencia cristiana por los hombres responsables que puedan influir en la interrupción de esta experiencia inconcebible.

Hay datos más que suficientes ya para denunciar ante la conciencia de la Humanidad la delincuencia refinada de estos enloquecidos profesionales, culpables de haber puesto su ciencia, y el poderío económico y moral de la gran potencia a la que pertenecen, al servicio de una causa exterminadora que no sólo se difunde con la diligencia que debiera ponerse en una causa digna en ese desgraciado rincón de nuestra comunidad de pueblos, sino también en otras naciones superpobladas, como el Japón y la India.

Recientemente, la suprema autoridad religiosa de Pío XII ha vuelto a condenar estos graves atentados contra la Humanidad. Las autoridades religiosas y civiles de los países interesados, y todas las conciencias sanas de la sociedad moderna, deben reaccionar pronta y enérgicamente para evitar que prosiga un momento más el envilecimiento sistemático de un pueblo en el que los padres son sometidos a la coacción psicológica que les induce a convertirse en corruptores recíprocos y destructores de su propia descendencia. Y estudie quien pueda y deba el empleo de los recursos que ahora se destinan contra la Naturaleza y contra el plan creador de Dios; en distribuir racionalmente la población de naciones vecinas solidarias y hermanas del modo que mejor convenga, no a su más cómoda y despreocupada explotación, sino a su bien común; que ése es precisamente el deber encomendado a los gobernantes y a los hombres de ciencia, que ahora han emprendido o tolerado caminos tan contrarios a la dignidad de la persona humana.

MANUEL LIZCANO

INTRUSISMO EN LA LITERATURA

* * * Por lo visto, es un fenómeno mundial. A este paso, la literatura desaparecerá como profesión y se convertirá en simple producto de los ocios del político, del médico, del militar, del diplomático, del ingeniero agrónomo. ¿Es la literatura—hemos llegado a preguntarnos a la vista del fenómeno a que

nos referimos—una ocupación sustantiva o una tarea adjetiva? Sabemos, por lo menos, que en algún tiempo fué una ocupación sustantiva. Pero nos parece, y lo decimos con una cierta y preocupada tristeza, que se está convirtiendo en una ocupación secundaria. Si a Churchill—cuyos méritos literarios no podemos discutir, por la sencilla razón de que no conocemos suficientemente su obra—le han concedido el Premio Nobel de Literatura; si, ya en el plano nacional, se le ha concedido un importantísimo premio de novela a un médico ginecólogo enamorado de su profesión; si los diplomáticos, en sus ratos libres, escriben las mejores novelas y los mejores dramas, ¿qué juicio nos van a merecer los tozudos escritores que gastan toda su vida torpemente en la observación profunda de la realidad y en el estudio de las técnicas literarias y de los problemas de la expresión? Esos tozudos escritores están equivocados. Viven en un falso supuesto. Piensan—y, ya lo ven, están equivocados—que la literatura es una ocupación primaria y fundamental: que la literatura es una profesión. Esos tozudos escritores están montados al aire.

Hace unos días se celebró un banquete en homenaje de un escritor amigo nuestro. Durante la cena, alguien preguntó a la mujer de nuestro amigo:

—Y su marido, ¿a qué se dedica? ¿Qué profesión tiene?

Nadie podía pensar que la profesión de nuestro amigo fuera, sencillamente, la literatura.

A. S.

EL SALARIO DEL MIEDO

* * * Brindamos al lector dos trabajos sobre esta interesante película, con enfoques distintos, que le dan la necesaria precisión exigible a la buena crítica.

UNA PELÍCULA LÍMITE

Es difícil precisar por qué una película es buena; más difícil aún, por qué es obra de arte; casi imposible, encontrar cuáles son los motivos o formas que mejor se adecuan a la expresión cinematográfica. Hay películas admirables por su poesía, porque nos transportan a un mundo ideal, alimentando ese margen de ensueño que hay en la vida de todo hombre; otras nos conmueven por su realidad, porque nos cuentan una vida humana, un episodio, unas pasiones; otras, por su belleza decorativa, por su intrascendencia desenfadada y clara, por su tragedia. Cada una habla a un estado distinto del espíritu humano, a una múltiple posibilidad de emoción. Quizá como en la Literatura, existen en el Cine los "géneros cinematográficos"; la Literatura montará su género sobre la palabra; el Cine, sobre la imagen. Se cita con frecuencia a Hölderlin cuando habla del lenguaje como del don más peligroso ofrecido al hombre; no es menor la peligrosidad de la imagen. La palabra conserva todavía el recato que le da su original abstracción; pero la imagen, aunque muchas veces actúe por sugerencia, tiene toda la desnudez, la franqueza de lo real; la pantalla es, quiere ser, como la vida; sólo el peso, la ausencia de gravedad, deja a favor del cine un resto de espiritualidad.

Sin duda que *El salario del miedo* es una gran película; su género narra-

tivo pretende suplantar con la fuerza expresiva a la realidad; con su intensidad y certeza intenta llenar ese hueco que deja aún la imagen cinematográfica. Quiere pesar también como las cosas, como la vida misma; quiere que detrás de la butaca de cada espectador viaje una carga explosiva de emoción continuada. El mantenerla en constante amenaza sobre nuestra atención y nuestra sensibilidad es un mérito indiscutible, más o menos lícito, de este género cinematográfico. El peligro está precisamente en sus límites, en las fronteras que lindan ya con lo inexpresable, con lo que apenas puede narrarse sin horror. Concretamente, las escenas del camión en el charco de petróleo parece que marcan la aduana insobornable, que no puede transpasar el cine sin comprometerse radicalmente. Ni que decir tiene que este género de expresividad que aquí se alude, nada tiene que ver con el cine truculento o pornográfico. El haber llegado a esta frontera es verdadera labor de creación; si se transpasa, ¿surgirá el caos, el fracaso o, por el contrario, se encontrará en ese nuevo país la katharsis, la purificación que en los griegos provocaba la tragedia?

E. LLEDÓ

UNA PELÍCULA MALOGRADA

Hemos asistido a la proyección de *El salario del miedo*, película de Henri G. Clouzot, sobre un argumento de Georges Arnaud, a la que fué concedido el Gran Premio de Cannes 1953. Hemos asistido—para hablar con mayor propiedad—a una "versión" de *El salario del miedo. En esta versión*—ha escrito un crítico que había visto la versión original—*se ha encerrado el realismo crudo de que se hace gala en límites más decentes y limpios.* ¿En qué ha consistido esta "adaptación"? Nosotros, que no conocemos la versión original, no podemos decirlo. Pero sí queremos dejar constancia de nuestra protesta por el hecho mismo de que las películas sean "adaptadas". Esto es verdaderamente inaceptable. Nos parece que el organismo de censura puede prohibir la proyección de una película. Hasta ahí—¡qué remedio!—llegamos. Pero de eso a admitir la licitud de ciertas deformaciones del diálogo, cortes de planos y hasta de secuencias, con la consiguiente metamorfosis de la película en otra película, hay un abismo. Si se pensó que *El salario del miedo* era, por algún concepto, una película intolerable, ¿por qué no se prohibió? Anunciada su proyección, pensamos que ha sido autorizada. Nadie nos dice que es una adaptación. El espectador es estafado, pues le dan una cosa por otra.

Este *El salario del miedo* que hemos visto es una película notable. De sus tres momentos—primero, ambiente y tipos; segundo, el viaje; tercero, el desenlace—, el primero es magnífico, el segundo tiene estupendas situaciones dramáticas y el tercero es totalmente deplorable.

Clouzot nos sitúa—primer momento—en un poblado hispanoamericano, que se presenta, para sus miserables habitantes, como una situación cerrada. Hace calor. No hay trabajo. No hay dinero. Hay lepra y hambre. No hay posibilidad de salir de allí. En esta situación, Clouzot va presentándonos, como sin querer, a los tipos que han de vivir la trágica aventura. Vamos distinguiéndolos levemente de los que no han de ser sujetos de la tragedia. Todos ellos son tipos hastiados, al borde de la desesperación, de la locura, del suicidio.

Una mañana—empieza el segundo momento—llega al poblado la noticia del incendio de un pozo de petróleo. Es preciso transportar hasta el lugar del

incendio cargas de trinitroglicerina para cortarlo, pero no hay camiones apropiados para ello. La aventura de transportar el explosivo en estas condiciones es una especie de suicidio; pero los dos mil dólares que la Compañía americana ofrece a los que se arriesguen a ello representan—para los que queden vivos—la liberación, la salida de aquella angustiosa situación cerrada. Los dos camiones se ponen en marcha. La película alcanza apasionantes momentos. *Nos pagan por pasar miedo*, dice un personaje. Lo terrible, entonces, es la imaginación. Clouzot realiza un implacable análisis del proceso psicosomático del miedo en los cuatro hombres sometidos a la prueba. El comportamiento de las dos parejas es investigado objetivamente por Clouzot, que llega, sin la menor vacilación, a las más profundas simas del espanto, cuando los rostros se desfiguran monstruosamente, cuando el hombre vomita o, aterrorizado, huye. Es posible que Clouzot acumule—para favorecer su pretensión analítica—un exceso de motivos para el miedo en la carretera: una piedra que obstaculiza el camino, un gancho que tira de un cable para que la plataforma se derrumbe, un embudo lleno de petróleo... Sólo un hombre llega, con la carga explosiva, frente al incendio. Y puesto que Clouzot no ha querido desenlazar felizmente la historia, debería haber aprovechado el momento en que este personaje, como sonámbulo, se aproxima al incendio, para desenlazar el drama aceptablemente.

Así nos hubiéramos evitado—tercer momento—el lamentable espectáculo final (lamentable desde un punto de vista dramático): el desenlace por accidente. La muerte del cuarto hombre ocurre de una manera estúpida cuando la trama ha terminado. Este desenlace convierte a *El salario del miedo*—para nosotros—en una película malograda.

ALFONSO SASTRE

LA VERDAD SOSPECHOSA

* * * La revista norteamericana *Time* presume de objetiva, y lo es. Es implacablemente objetiva, desdichadamente objetiva, sospechosamente objetiva. La revista *Time* dice la verdad. En muy pocas ocasiones hemos visto que *Time* no diga la verdad. Pero dice una verdad a su manera, media verdad, un cuarto de verdad, lo que le conviene de verdad. En lo que a España se refiere, *Time* no miente nunca. Ahora bien: trata de España en lo que suele ser menos grato, en los aspectos que pueden suscitar recelo, aversión o regocijo torpe en el lector. Lo hace con gran habilidad. Son habilísimos los periodistas de *Time*.

Así, por ejemplo, durante cuatro o cinco meses, a principios de este año, *Time* publicó nada más que dos medianamente largas informaciones sobre España, ambas ilustradas; una de ellas con una fotografía en la que había un grupo de niñas pobres rodeando a un cura, y otra en la que había un grupo de mujeres pobres hablando con una monja: en barrios pobres, ante casas pobres. Y es verdad, *Time* dice la verdad. Pero durante esos cinco meses se abrieron en España hospitales, se edificaron viviendas protegidas, se constru-

yeron dispensarios. Silencio. A *Time* le parecía mejor usar una parte de la verdad.

Hace unos meses apareció la edición neoyorquina de una novela contemporánea española, que pinta la vida de una porción de gente miserable—en el peor sentido de la palabra—en Madrid. La culpa, en este caso, es del autor, a quien nadie negará, por ahora, que es un buen novelista, pero de mirada incompleta, cosa que no nos interesa dilucidar en esta oportunidad. Lo que sí nos conmueve es la rapidez con que el crítico literario de *Time* se apresuró a hablar de la miseria madrileña. Miseria que es verdad que existe, pero al lado de grandezas admirables, en las mismas casas, y pisos, y cuartos en que el novelista—y *Time*—no han podido ver otra cosa.

En fin, hace pocas semanas se celebró en Salamanca el VII Centenario de la Universidad. Todos sabemos qué hermosa ocasión ha sido ésta, la concurrencia de numerosos profesores del mundo entero y el avance de afirmación hispánica que constituyó la Asamblea. *Time* pasa de prisa y corriendo, tuerto y desalado, sobre todo esto que tanto importa, y se detiene, gozosamente, a contar algo que es verdad, la mitad de la verdad, una décima parte de la verdad, acerca de algunas diferencias de criterio que se produjeron—como en cualquier parte del mundo—en torno de un homenaje al maestro Unamuno.

Time sabe qué parte de la verdad le gusta en lo que a España se refiere. Lo que no sabe todavía *Time* es la cantidad de "coba" que va a tener que darnos con el andar del tiempo.

J. M.ª S.

INDICE

Páginas

BRÚJULA DEL PENSAMIENTO

BRÚJULA DE ACTUALIDAD

En las páginas de color, "*¿Adónde va Hispanoamérica?*", sobre el tema *¿Americanos o europeos?*, con la colaboración de José María de Estrada ("Reflexiones sobre hispanismo y lo nacional"), Octavio Nicolás Derisi ("¿Europeos o americanos?") y Juan Comas ("Panorama continental del indigenismo"). En las mismas páginas de color, la nueva sección "*Nuestra América*" *en las revistas.*—Portada y dibujos del pintor español *Carpe.*

EDICIONES
MUNDO
HISPANICO